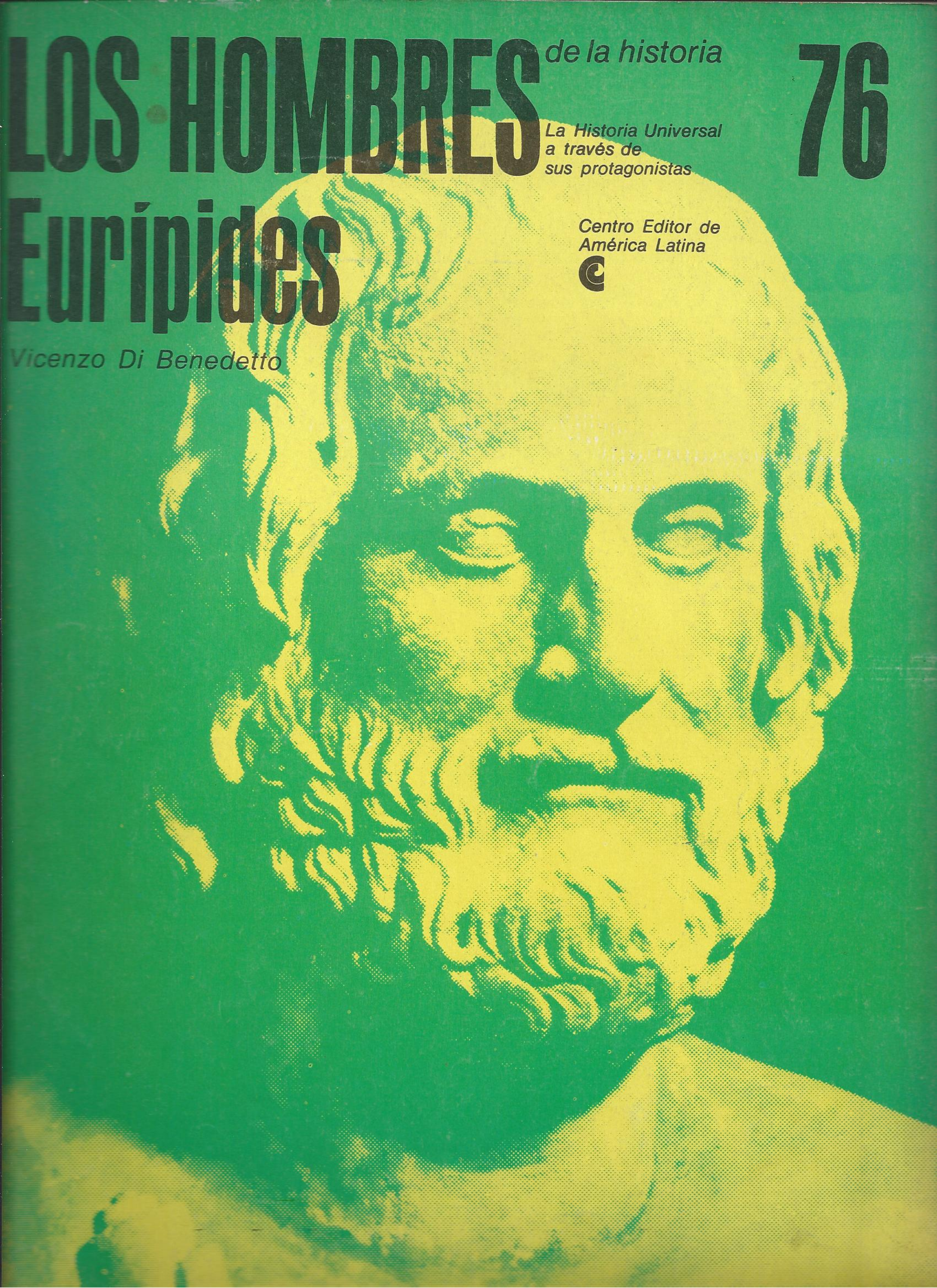


LOS HOMBRES de la historia
76
La Historia Universal
a través de
sus protagonistas
Eurípides
Vicenzo Di Benedetto
Centro Editor de
América Latina

Considerado uno de los autores griegos que más influencia ha tenido en la literatura y en la cultura en general de los siglos posteriores, Eurípides nació probablemente en Salamina hacia el 485-484 a.C. y murió entre el 407-406 a.C.

Poeta íntimamente ligado a su época, empapado en la vida política y cultural ateniense de los últimos decenios del siglo V a.C., "apreció" mejor que muchos de sus contemporáneos la realidad de su tiempo y logró captar ciertas tendencias que encontraron en el mundo antiguo una realización plena durante los siglos siguientes.

Todo ello contribuye a que el condicionamiento histórico-cultural adquiera en él un especial relieve.

Definido por Aristóteles como el más trágico de los poetas trágicos, son características de Eurípides, a excepción de las innovaciones técnicas del prólogo expositivo y del recurso "deus ex machina", la creación de nuevos esquemas y formas, la tendencia a complicar la acción y la libertad en la elaboración de la materia mítica. Sin embargo, "este poeta de tramas, argumentos y técnica tan diversos, que como digno discípulo de los sofistas, lleva a la escena todos los problemas y parece discutirlo todo, posee una fuente única de poesía: su propio pesimismo. La tragedia misteriosa y grande que le fascina y tortura es la infelicidad universal del género humano; por ello no consigue crear figuras gigantescas que opongan su grandeza al destino, ni personajes arrebatados por una sola pasión e íntimamente vinculados a ella: sus criaturas poéticas lo son de ternura y debilidad. Eurípides es el poeta antiheroico, el de los sentimientos delicados y afectuosos y el de la humanidad; y por su carácter doliente sólo resulta posible encontrarle un único hermano espiritual: Virgilio.

El "mensaje" del poeta de **Las Bacantes** - en el sentido que él "veía" mejor que otros la realidad en la cual vivía -, es el sentido de un ritmo cotidiano de la existencia, donde los cuidados y los problemas están lejos. Si se piensa en algunas de las filosofías del siglo IV a.C., se ve como él captó la tendencia real de su época, después de la crisis de la cultura de Pericles; así como en un plano más puramente literario dejaba, con las últimas tragedias, un "mensaje" que estaba destinado a ser aprovechado por los trágicos y cómicos del siglo siguiente.

Ultimos títulos publicados en esta colección:

36 - **Bismarck**
37 - **Galileo**
38 - **Franklin**
39 - **Solón**
40 - **Eisenstein**
41 - **Colón**
42 - **Tomás de Aquino**
43 - **Dante**
44 - **Moisés**
45 - **Confucio**
46 - **Robespierre**
47 - **Túpac Amaru**
48 - **Carlos V**
49 - **Hegel**
50 - **Calvino**
51 - **Talleyrand**
52 - **Sócrates**
53 - **Bach**
54 - **Iván el Terrible**
55 - **Delacroix**
56 - **Metternich**
57 - **Disraeli**
58 - **Cervantes**
59 - **Baudelaire**
60 - **Ignacio de Loyola**
61 - **Alejandro Magno**
62 - **Newton**
63 - **Voltaire**
64 - **Felipe II**
65 - **Shakespeare**
66 - **Maquiavelo**

Esta obra ha sido publicada originalmente en Italia por Compagnia Edizioni Internazionali S.p.A. - Roma Milán.
Director Responsable: Pasquale Buccomino
Director Editorial: Giorgio Savorelli
Redactores: Lisa Baruffi, Mirella Brini, Ido Martelli, Michele Pacifico
76. Eurípides - La edad de Grecia
Este es el cuarto fascículo del tomo La edad de Grecia.
La lámina de la tapa pertenece a la sección La edad de Grecia, del Atlas Iconográfico de la Historia Universal.

Ilustraciones del fascículo Nº 76:
Alinari: p. 89 (1,2); pp. 92-93 (1,2,3,4); p. 98 (1); p. 102 (1); p. 107 (2); p. 108 (1); p. 112 (1).
Malvisi: p. 91 (1,2); p. 95 (1); p. 111 (1).
Hirmer Fotoarchiv: p. 105 (1,2,3).
Biblioteca Nacional de París: p. 103 (2).
Bencini: p. 107 (1).
Traducción de Adriana Savini

Centro Editor de América Latina S. A.
Piedras 83 - Buenos Aires
Hecho el depósito de ley
Impreso en la Argentina - Printed in Argentina
Se terminó de imprimir en los talleres gráficos de Sebastián de Amorrortu e Hijos S. A. - Luca 2223, Buenos Aires, en octubre de 1969.

Eurípides

Vicenzo Di Benedetto

485-484 a.C.
Probable fecha de nacimiento de Eurípides en Salamina.

481 a.C.
En un congreso realizado en Corinto, los estados griegos estipulan una alianza defensiva contra los persas.

480 a.C.
Segunda expedición persa contra Grecia: Jerjes, llevando el ejército más allá del Helesponto, avanza hasta Tesalia y Malides, pero es detenido en las Termópilas por Leónidas, rey de Esparta. Vencida la heroica resistencia de los espartanos y de sus aliados, los persas ocupan y destruyen Atenas, que Temístocles ha mandado evacuar.
En setiembre la flota griega destruye en la ensenada de Salamina, la más poderosa flota persa.
Jerjes se retira a Sardes, y deja al general Mardonio en Tesalia.

479 a.C.
En Platea el ejército griego, guiado por el espartano Pausanias, vence a Mardonio.

478 a.C.
Atenas, dos veces destruida, es rodeada por fortificaciones por voluntad de Temístocles, que crea una liga naval, llamada delio-ática, en función antipersa.
Hegemonía marítima de Atenas.

472 a.C.
Representaciones de *Los persas* de Esquilo.

469 a.C.
Nace Sócrates.
Cimón, filoespartano, vence en la desembocadura del Eurimedonte (Panfilia) a la flota y al ejército persas.
Esparta recela cada vez más de la potencia militar de Atenas.

467 a.C.
Esquilo gana el concurso trágico con la tetralogía tebana.

461 a.C.
Pericles, sobrino segundo de Clístenes, surge como protagonista de la historia política de Atenas, de la que refuerza el sistema defensivo; actúa conforme a una política democrática.

460 a.C.
Alrededor de esta fecha nace Tucídides que a través de la *Historia de la guerra del Peloponeso*, narra hechos contemporáneos.

457 a.C.
Esparta vence a los atenienses cerca de Tanagra.

456 a.C.
Muere Esquilo en Gela.

455 a.C.
Atribución del primer coro de Eurípides y representación de *Las peliades.*

451 a.C.
Cimón, vuelto del destierro, estipula un armisticio con Esparta, de cinco años de duración.

448 a.C.
Paz de Calias entre Atenas y el Gran Rey.
Comienza la construcción del Partenón en Atenas.

447 a.C.
Derrota de Atenas en Coronea; Beocia es abandonada.

446 a.C.
Pericles estipula una paz de treinta años con Esparta.
Nace Aristófanes, el comediógrafo más grande de Grecia (m. 385 a.C.).

441 a.C.
Primer triunfo de Eurípides.
Representación de *Antígona* de Sófocles.

438 a.C.
Representación de *Alcestes.*

431 a.C.
Representación de *Medea.*

431-404 a.C.
Guerra del Peloponeso, entre Atenas y Esparta por la hegemonía de Grecia. El ejército del Peloponeso penetra en Ática, cuyos habitantes encuentran refugio en Atenas.

430 a.C.
Estalla la peste en Atenas. Pericles, acusado de haber sustraído dinero público, es destituido.
Representación de *Los heráclidas*; escrita inmediatamente después del estallido de la guerra del Peloponeso, la tragedia de Eurípides es una exaltación de la Atenas "libre" y expresa confianza en la justicia divina.

429 a.C.
Muere Pericles, que entre tanto había sido reelegido estratega; a Cleón, nuevo jefe del partido democrático, se contrapone el estratega Nicias.

427 a.C.
Nace en Atenas Platón.

426 a.C.
Representación de la comedia de Aristófanes *Los babiloneses*, en la que es atacado Cleón.

425 a.C.
Victoria ateniense sobre la isla de Esfacteria. Cleón rechaza las proposiciones de paz y de alianza de Eparta.

424 a.C.
Representación de *Hécuba*, en la que Eurípides ataca a los demagogos.
En *Los caballeros*, Aristófanes llega a la cumbre de su polémica antidemocrática.

422 a.C.
Los atenienses son derrotados en Anfípolis, donde mueren Cleón y el espartano Brasidas.
Probable fecha de representación de *Las suplicantes*, en la que Eurípides llama a la moderación en las relaciones entre los estados; está vivo todavía el recuerdo de la reciente derrota ateniense de Delio (424).

421 a.C.
Paz de Nicias: termina la primera fase (arquidámica) de la guerra del Peloponeso.

420 a.C.
Alcibíades, enemigo de Nicias, estipula una liga con Argos, Mantinea y Elides, enemigas de Esparta.

415 a.C.
Expedición siciliana de Alcibíades, en ayuda de Segesta y Leontino; acusado de impiedad, Alcibíades se refugia en Esparta. En *Las troyanas* las vicisitudes políticas interesan sólo indirectamente a Eurípides; en esta tragedia, teoriza una nueva poética según la cual el canto que brota del dolor, es la musa reservada a los desdichados y es su único bien.

414 a.C.
Comienza en el verano la nueva fase de la guerra del Peloponeso, llamada guerra deceleica.

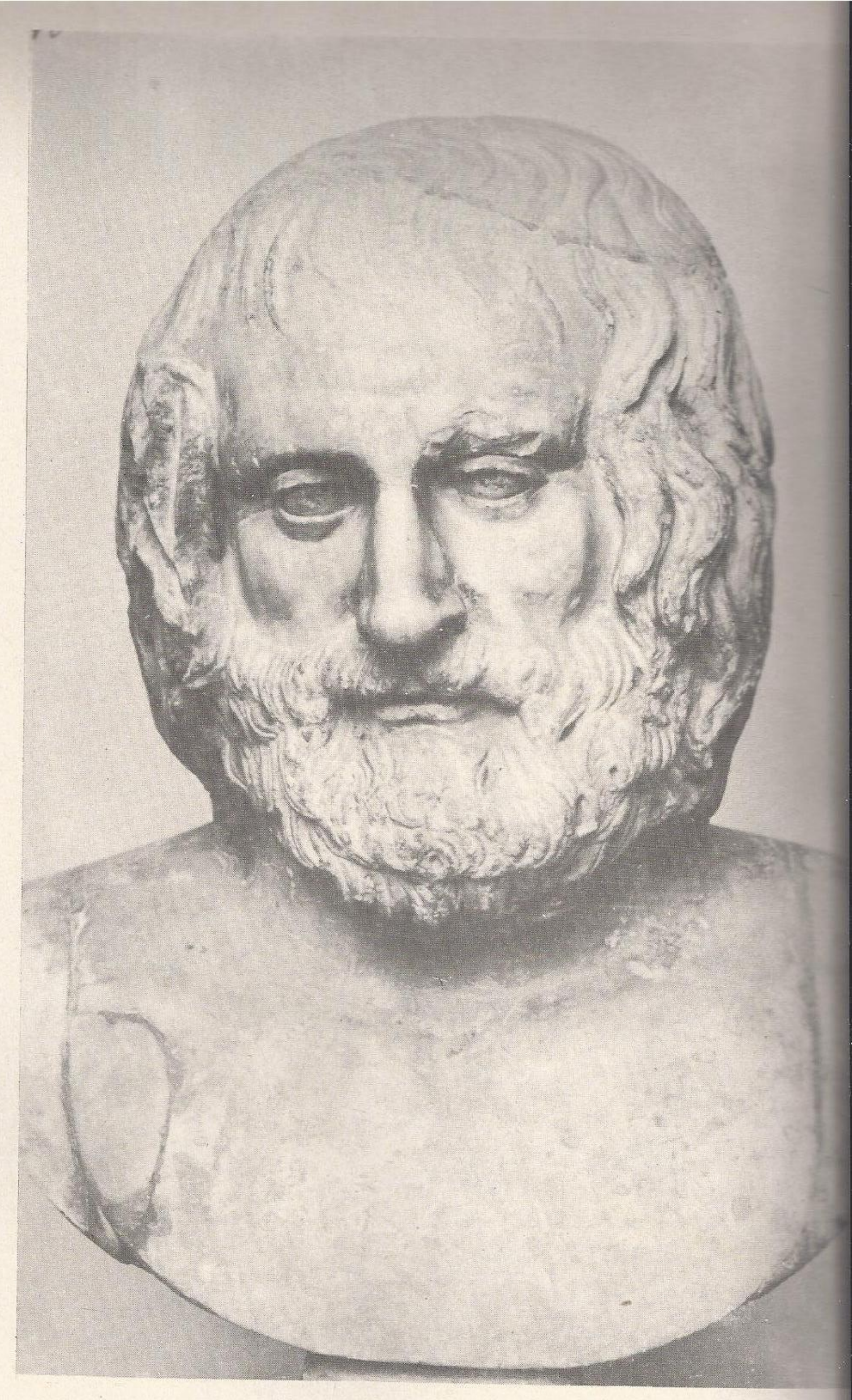
413 a.C.
Los espartanos ocupan la fortaleza de Decelia en el territorio ático.
Los atenienses en Sicilia son derrotados y dejados, librados a la muerte, en las canteras cercanas a Siracusa.

412 a.C.
Representación de *Helena*, una de las típicas tragedias "de intrigas".

410 a.C.
Después de una tentativa oligárquica, es restaurada en Atenas la democracia. Alcibíades, elegido estratega por los marineros de la flota ateniense en Samos, derrota a la flota espartana en Cycica.

408 a.C.
Alcibíades vuelve a entrar triunfalmente en Atenas. Representación de *Orestes*. Probable fecha del viaje de Eurípides desde Atenas a Pella, cerca de la corte de Arquelao, en Macedonia, donde permanecerá hasta su muerte.

407-406 a.C.
Muerte de Eurípides (la fecha de la muerte debemos ubicarla más precisamente entre julio del 407 y febrero del 406 a.C.; *Las bacantes* e *Ifigenia en Áulide*, fueron representadas en forma póstuma en Atenas).



1. Eurípides. Copenhague, Ny Carlsberg Glyptothek.

La fortuna de Eurípides

Con excepción de los poemas homéricos, Eurípides es considerado como uno de los autores griegos que más influencia ha tenido en la literatura y en la cultura en general de los siglos posteriores; a través de la nueva comedia, es decir, a través de los cómicos latinos por una parte y de Séneca por la otra, sus tragedias han contribuido notablemente a la formación de la cultura literaria de la edad moderna.

A primera vista, puede parecer extraño que Eurípides haya tenido para la posteridad tal "fortuna", excepcional en muchos aspectos, dado que fue un poeta íntimamente ligado a su época, empapado en la vida política y cultural ateniense de los últimos decenios del siglo v a.C. Pero la explicación de esto la encontramos en el hecho de que él "apreciaba" mejor que muchos de sus contemporáneos, la realidad de su tiempo y lograba captar ciertas tendencias que encontraron en el mundo antiguo una realización plena durante los siglos siguientes. De todas maneras, el condicionamiento histórico-cultural que, en Eurípides adquiere especial relieve, impide proponer una "definición" de su poesía, como muchos han intentado.

Ya Aristóteles definía a Eurípides como el más trágico de los poetas trágicos, mientras que, en una época más cercana a la nuestra, se vio en él al poeta del iluminismo griego; hubo además quien lo calificó como un "racionalista" y quien en cambio, en forma polémica, lo presentó como un "irracionalista" y así sucesivamente.

Evidentemente, no se trata de descubrir, entre estas definiciones, cuál es la exacta. Hace falta hacer algo menos cómodo y más concreto. Para llegar a una comprensión adecuada de Eurípides, debemos ante todo leer sus obras y seguir la línea de evolución —o de involución— de su arte dramático. Esto significa que hay que indagar en qué medida su obra está condicionada por los conflictos sociales y las luchas políticas de su tiempo, y en qué forma él reaccionó a los estímulos derivados de las teorías filosófico-políticas de Protágoras y de las enseñanzas filosóficas de Sócrates. Solamente por este camino es posible encontrar una solución al "problema" planteado por *Las bacantes.* En un plano estrictamente formal, tendríamos que estudiar la génesis de un tipo de tragedia completamente nueva, la llamada tragedia de intrigas; por otra parte, hay que verificar la validez del principio de la "unidad" como norma de interpretación de las obras de Eurípides y de cada uno de los personajes; sin dejar por eso de tener en cuenta los eventuales bemoles y disonancias y sin pretender "juzgar" a los personajes basándose en principios de una superficial coherencia psicológica.

¿Poeta de lo irracional o de lo -racional?

La primera tragedia de Eurípides se representó en el 455 a.C., pero la más antigua que llegó íntegra hasta nuestros días es *Alcestes* del año 438 a.C.; sin embargo, sólo desde el 431 a.C., año en que se representó *Medea,* se puede seguir la carrera artística de Eurípides en base a una documentación no del todo insuficiente; y, puesto que en esta última fecha el autor tenía alrededor de cincuenta años, una evaluación global de la actividad artística de la primera parte de su vida es prácticamente imposible.

Si nos basáramos en el testimonio de Aristófanes, se llegaría a la conclusión que el primer gran "golpe" teatral de Eurípides fue *Telefo,* representado junto con *Alcestes,* donde se permitió poner en escena nada menos que a un rey harapiento. Pero el valor de la demostración de Aristófanes se ve limitada por el hecho que este último empezara su carrera teatral en el año 427 a.C. De todos modos, el caso de *Telefo* demuestra que Eurípides tuvo el valor de desafiar las convenciones. Y esto no se limitó solamente a la manera de presentar los personajes en escena. El azar ha querido que tres de las tragedias más antiguas de Eurípides que nos han llegado completas —*Alcestes, Medea* e *Hipólito* (representada en el 428 a.C.—), se centren en torno a los personajes de tres mujeres, con sus afectos y sus pasiones. El modo cómo estos personajes fueron representados, resultó algo totalmente nuevo dentro del arte trágico ateniense; y todavía hoy no podemos dejar de apreciar la capacidad de profundización psicológica del alma femenina, que Eurípides demostró escribiendo estas tragedias. Sin embargo, no nos podemos limitar a valorar su capacidad excepcional para captar algunos aspectos del alma humana muy poco conocidos hasta aquel entonces y para aventurarse en el campo de lo "irracional". En realidad el problema es más complejo. En la primera parte de *Alcestes,* los espectadores se enteran, a través del monólogo de una criada que sale llorando del palacio del rey, del desesperado dolor de la mujer, al conocer que llegó ya su hora de morir para salvar la vida de su marido Admeto. Al principio, Alcestes no deja traslucir ninguna emoción: se asea, elige su vestido más lindo, adorna todos los altares con ramas de mirto sin llorar ni quejarse. Pero luego se desploma en la cama conyugal y la besa y derrama lágrimas, pensando que ahí dejó su virginidad, y que a esa cama llegará una mujer más feliz que ella. Cuando parece que se apacigua su llanto, trata de alejarse, pero no puede dejar el lugar y vuelve a llorar tirada en la cama. Luego abraza a los hijos que lloran a su lado y se despide de los criados que también lloran la pérdida de su ama. Cuando la mujer aparece en escena, se presenta bajo la influencia de una gran tensión emocional; ella ya "ve" el barco que la llevará al mundo del Hades y Caronte que la llama y le dice que se apure. Así es cómo Alcestes se despide de los hijos, con un último y desesperado saludo, mientras la noche oscura envuelve sus ojos. Todo esto es perfectamente "coherente". Pero luego de un breve fragmento en anapestos líricos de Admeto, la situación cambia radicalmente. Alcestes vuelve a hablar, esta vez en trímetros yámbicos y no en metros líricos como ya lo hizo durante la escena de la visión de Caronte. Ahora es dueña de sí misma por completo. Critica de una manera muy fundamentada a los padres de Admeto quienes no han querido sacrificarse por su hijo, pero al mismo tiempo aparece realmente resignada frente a su destino. No hay más efusiones sentimentales. Ella tiene un fin muy definido, que busca con lucidez y sin rodeos: hacer prometer a Admeto que no se volverá a casar. Pero este pedido lo hará exclusivamente en nombre de los hijos, demostrando que para ellos una madrastra sería desastroso. El amor por Admeto, tan evidente en el episodio del abandono afectuoso de la cama, ahora parece pasar a segundo plano por completo frente a la preocupación por el futuro de los hijos. El cambio es notable también en el plano estilístico; ya no hay frases entrecortadas por la emoción, sino un discurso bien articulado y fundamentado en cada una de sus partes, con un rigor que no deja lugar a la efusión, ni a la emoción. Y cuando Admeto se queja delante de ella por la inminente pérdida de su esposa y habla del deseo de mandar construir una estatua que pueda así reemplazar, aunque sea en parte, a la esposa muerta, y de la esperanza de volver a verla en sus sueños y en el Hades, Alcestes no tiene ni una palabra de comprensión para este estado de ánimo de su marido. El defasaje entre los dos personajes es intencional; una vez más el estilo es un espía precioso, ya que Eurípides hace hablar a Admeto de una manera enfática y avasalladora, poniéndolo en un plano que no permite un encuentro auténtico con Alcestes. Sería un intento vano tratar de buscar una coherencia psicológica entre la Alcestes que llora en la cama conyugal y piensa en Caronte y la Alcestes que con gran lucidez le demuestra a su marido la necesidad de no volverse a casar. No tendría sentido justificar la disonancia diciendo que el estallido emocional "suele" estar seguido por un estado de ánimo cuya característica es el relajamiento de la emoción. La intención de Eurípides al escribir, no era hacer un "estudio" de psicología, una ciencia todavía ignorada en esos tiempos; la realidad era otra. En efecto, Eurípides no quiso limitarse a representar el estallido del afecto y la pasión. La novedad

más grande de su teatro consiste en que sus personajes están dotados de una excepcional capacidad de autocontrol y de una gran lucidez que les permite ir más allá de la efusión y del desahogo sentimental.

Este "modelo" de comportamiento que aparece ya en *Alcestes* reaparece —a un nivel más elevado en cuanto a realización artística— también en *Medea.*

Esta tragedia está dominada desde el principio al fin —en una forma que no se encuentra en ninguna de las tragedias de Eurípides llegadas hasta nuestros días—, por la personalidad de la protagonista, la bárbara que Jasón ha llevado consigo desde Corinto y que luego ha abandonado para casarse con la hija del rey de la ciudad. Desde el principio la atención de los espectadores se concentra en esta mujer que, dentro de su casa, es presa de rabia y desesperación. Eurípides da a entender que se trata de un caso excepcional que concluirá, muy probablemente, de una manera fuera de lo común. La condición social de la mujer deja prever esto; en las personas acostumbradas a mandar —observa la nodriza de Medea— las reacciones psicológicas se suceden obedeciendo a una escala distinta de aquella que utilizan las personas comunes. Además —observa la nodriza cuando se entera que el rey de Corinto, Creonte, decidió expulsar de la ciudad a Medea y a sus hijos— un nuevo mal abatirá a Medea antes que su ánimo haya podido superar la turbación provocada por el repudio de Jasón. En la primera parte de la tragedia, Medea no aparece en escena, pero las palabras que salen del interior de la casa y que demuestran el estado de suma tensión en la que se encuentra y la rapidez con que estalla el sentimiento, confirman los informes que la nodriza, bajo la forma de prólogo, había dado a los espectadores. El dolor por la afrenta padecida se mezcla con el deseo predominante de llegar a ver arruinado a Jasón, a sus hijos, y a toda la casa hundida; y la misma Medea desea que una llama divina atraviese su cabeza.

Es evidente la intención de Eurípides de representarla, en la primera parte de la tragedia, presa de sentimientos violentísimos e incontrolables; podría parecer, por lo tanto, tener razón quien definiera al poeta de *Medea* como "irracionalista". En efecto, Eurípides demuestra una capacidad excepcional para expresar los aspectos más "irracionales" de la psique de Medea, que arrastra en su desesperación sin límites hasta a sus propios hijos. El descubrimiento de lo que debía aparecer como una nueva dimensión de la realidad, lleva a Eurípides a percibir, con excepcional intuición, la insuficiencia de la música de su tiempo, que sirve solamente para deleitar en las ocasiones dichosas pero no puede llegar al alma del hombre ni colmarla, cuando ésta está llena de dolor y de angustia.

Sin embargo, quien pensara que la "novedad" de *Medea* consiste pura y exclusivamente en el descubrimiento de algunos aspectos "irracionales" del alma humana, juzgaría de una manera parcial y profundamente inexacta. El acento de la tragedia cae sobre otros puntos Aristóteles, ya en su *Poética* había percibido un aspecto esencial de la tragedia cuando observó que, a diferencia de otras figuras trágicas, Medea hace el mal siendo culpable. En realidad, cuando la mujer se presenta en escena, aparece distinta de como los espectadores habían podido imaginarla. Es una mujer racional que debuta con una disgresión de carácter filosófico, voluntariamente "difícil", acerca de la verdadera y falsa soberbia y de la necesidad que tiene un extranjero de mantener relaciones con la gente. El discurso de Medea se caracteriza por una tendencia a la generalización. No expresa estados de ánimo, sino las reflexiones que ella ha hecho acerca de su situación, vista en una perspectiva amplia y no puramente subjetiva. Las dificultades con las cuales se enfrenta, son las típicas del sexo femenino, que se encuentra en condiciones de inferioridad frente a los hombres; además ella es extranjera y como tal Medea no puede contar con la ayuda de los parientes. El desahogo de su pena y de la ira cede ante un análisis de los hechos, realizado en forma rigurosa y completamente racional.

Medea mantiene la misma actitud frente a Creonte, que llega para anunciarle que debe dejar Corinto junto con sus hijos. Creonte dice que ella es temible, en mayor medida, por ser una mujer "sabia", haciendo alusión veladamente a los conocimientos de magia que se le atribuían a la mujer bárbara. Para contestar a estas acusaciones, Medea toma distancia y una vez más generaliza y analiza el problema con una perspectiva más amplia, pero entendida en un sentido más lato que el que había querido darle Creonte y las dificultades en las que se encuentra nuevamente son explicadas por ella a través de consideraciones de orden general, en el sentido que el sabio, como tal, tiene una vida difícil, que algunos consideran inútil y otros desagradable. Como en el discurso a las mujeres corintias, Medea enfoca algunos aspectos concretos de la realidad, pero las dos veces agrava los contrastes, y se sitúa de tal manera que toda mediación parece imposible. Su situación deja así de aparecer como algo meramente personal; en un esfuerzo extremo de autorreflexión llega a ver su caso como una manifestación de un desagrado que incluye a toda la sociedad de su tiempo. No se trata por lo tanto, de discutir acerca de la "autenticidad" de las palabras de Medea, ni preguntarse si ellas corresponden fielmente al pensamiento de Eurípides; éste ha querido hacer algo más que dar a conocer su pensamiento sobre algunos problemas de su tiempo: ha creado un nuevo tipo de personaje trágico, caracterizado justamente por una excepcional capacidad de análisis y de reflexión. En este sentido, *Medea* es, como todas las grandes obras artísticas, un documento de su época; pero su valor como "documento" se concreta a un nivel más profundo y no está circunscripto a algunas de las afirmaciones de Medea.

Durante el encuentro con Jasón, Medea es auténticamente ella misma en todo momento. Las injurias con las que recibe a su marido infiel son una versión sarcástica de ciertas fórmulas de saludo de la literatura erótica. Pero, justamente, el carácter excepcional de la elaboración de estas injurias —muy evidente también en su compleja estructura sintáctica— demuestra de qué manera el sentimiento de Medea no está expresado en una forma irreflexiva e inmediata. Medea no se abandona a los recuerdos del antiguo amor; cuando habla de los abrazos de un tiempo, lo hace tan sólo para subrayar, según un cálculo definido, la iniquidad del hombre calificado como innoble hasta en la frase aparentemente evocativa. Cuando parece dar salida a su ansiedad por el incierto futuro, anticipa que nada espera de Jasón y que todo lo que habrá de decir servirá para poner aún más de manifiesto el carácter deshonesto de su marido. El sentimiento y el *pathos* están conscientemente instrumentalizados en función de la agresión bien calculada y de las injurias.

Frente al ataque de Medea, Jasón trata de escabullirse con un "hermoso" discurso, dando muestra de mucha habilidad oratoria. Pero esta tentativa de tergiversar las cosas, por medio de las palabras, es desbaratada por la crítica del Coro y de Medea. Al *logos*, al discurso, se le contraponen hechos reales. Esta actitud de fondo es extremadamente productiva en el plano dramático. Justamente a través de la polémica con el "hermoso" discurso, con la palabra que altera los hechos verídicos, se desarrolla en *Medea* un tipo nuevo de discurso trágico, donde el personaje no se "exhibe" delante de otros, sino que es sólo, auténticamente, él mismo; no se plantea por lo tanto el problema de convencer a los demás, según las normas de la retórica, sino que debe convencerse a sí mismo, a través de un claro examen de los pro y los contra que implica la decisión. Justamente famoso es el monólogo que Medea pronuncia antes del infanticidio; más de una vez la asalta la duda y más de una vez confuta esas dudas sobre la base de consideraciones simples y lineales.

El móvil de Medea es el deseo de venganza, la intención de castigar a aquel que la ha ofendido y que sus enemigos

1. Niké se ata los cordones de una sandalia. Fragmento de la balaustrada del templo de Atena Niké, sobre la Acrópolis. Atenas, Museo de la Acrópolis (Alinari).

2. Misión de Triptolemo. Bajorrelieve votivo para las divinidades de Eleusis, encontrado en Eleusis, 440-430 a.C. Atenas, Museo Arqueológico Nacional (Alinari).

En la página 91:

1. El Telesterion o santuario de los misterios de Eleusis (Malvisi).

2. El templo de Apolo en Delfos (Malvisi).



1

no puedan reírse de ella. Se trata de sentimientos propios de la gente común, que no tienen nada de excepcional, tratándose de un griego del siglo v a.C. No es por azar que el coro defiende a Medea contra Jasón. Hay un límite, sin embargo, para la solidaridad de las mujeres de Corinto hacia Medea: la matanza de los hijos. Pero justamente en el fondo de la actitud de las mujeres del coro resalta el comportamiento de Medea como algo nuevo. El plan de venganza, fríamente preparado y ejecutado, debe ser llevado a cabo hasta el final. El personaje-Medea que el "iluminista" Eurípides ha creado está dotado de una coherencia interior tan lúcida que no vuelve atrás ni siquiera frente a algo que herirá en lo más profundo de sus afectos de madre. No es un azar tampoco que, justamente en el monólogo que precede al infanticidio, el tono de las palabras de Medea se vuelva más lleno de afecto que en otros momentos, con respecto a los hijos. La venganza de Medea contra Jasón es despiadada también consigo misma; pero los personajes más auténticamente "euripidianos" son capaces de llevar hasta las últimas consecuencias sus decisiones, también a costa de sacrificarse a sí mismos. Del mismo modo, el personaje de Fedra, en *Hipólito*, tiene puntos de contacto con Alcestes y Medea. La mujer de Teseo está dominada por una pasión irrefrenable por el hijastro Hipólito; en escena aparece carcomida por el morbo de la pasión y tendida en una cama. Sus palabras descubren una situación de extremada tensión, en una incesante sucesión incoherente de deseos y estados de ánimo distintos. Querría encontrarse al lado de una fuente y descansar bajo la sombra de alerces frondosos; pero al rato pide ser llevada a la cima de una montaña, donde pueda perseguir a las cervatillas y lanzar las tesalias flechas, más allá de su cabellera rubia. Ruega a Artemisa que le permita cabalgar sobre yeguas vénetas. La misma nodriza que está a su lado y la cuida con afecto subraya la incoherencia de estos propósitos y comprueba que Fedra está loca; y aun Fedra empieza a darse cuenta, se avergüenza de lo que dijo y ruega a la nodriza que le cubra la cara para que no se vean las lágrimas que inundan sus ojos.

Por lo tanto, en esta primera parte de la tragedia, el personaje de Fedra se puede juzgar como la expresión típica de un arte dirigido hacia lo "irracional". Sin embargo, a pesar de esto, cuando la nodriza consigue arrancar a la mujer su secreto, la situación cambia radicalmente. Fedra se levanta de la cama y aparece perfectamente dueña de sí misma. Dirige a las mujeres de Trezene, que forman el coro, un largo discurso en el que no da cabida al desahogo de los sentimientos y donde las distintas partes se articulan con una lucidez y un rigor impresionantes. Igual que Medea, Fedra también sale del ámbito de la situación personal, la que sirve tan sólo como pretexto para una serie de consideraciones de carácter general sobre el sentido de la moral de las mujeres y sobre el problema referente al conocimiento del bien y su aplicación. Fedra ya no es un ser "enfermo", sino un ser razonante en sumo grado que reflexiona sobre su enfermedad.

Está claro que personajes como Fedra y Medea presuponen directamente un ambiente muy "intelectualizado", tal como era la Atenas de la segunda mitad del siglo v a.C., y llevan detrás de sí, por no citar más que algunos exponentes de esta nueva cultura, a Anaxágoras, Protágoras y Sócrates. Por eso —y no solamente porque en las tragedias de Eurípides se discute ocasionalmente de filosofía— no es propio hablar de él como poeta "iluminista"; no se trata evidentemente de encontrar un "sistema filosófico" del trágico ateniense, sino de ver cómo su cultura "iluminista" toma cuerpo en los personajes de sus tragedias y es artísticamente fecunda. A pesar de esto, se percibe solamente un aspecto de la cuestión. La verdad es que, desde sus primeras tragedias conocidas por nosotros, Eurípides toma distancia frente a las posiciones de Protágoras y de Sócrates.

En *Medea*, como ya vimos, la polémica contra la retórica es evidente y Medea es contrapuesta a Jasón, justamente porque ella es capaz de pronunciar discursos que corresponden a hechos reales. La polémica contra el *logos* será un motivo constante durante toda la obra de Eurípides; y desde el principio —por lo que nosotros podemos juzgar— demuestra no compartir la ilusión sofístico-protagórica, según la cual, mediante la palabra, se pueden modificar los hechos. En esto su actitud puede ser comparada legítimamente con la capacidad demistificadora que, en cuanto a las construcciones verbales, Tucídides demostrará en sus *Historias*.

De Sócrates hay que decir algo más. Se observó con toda razón que el discurso que Fedra dirige a las mujeres de Trezene presupone una comparación con la filosofía socrática; en efecto, Fedra afirma que a menudo el hombre sabe discernir cuál es el bien pero no lo aplica, al prevalecer otros factores, distintos al conocimiento mismo del bien. El antisocratismo de esta afirmación es evidente.

Pero la comparación con la filosofía socrática se hace a un nivel más profundo. En realidad, para Fedra, en el momento en que habla a las mujeres de Trezene —después que el mundo descubrió el amor secreto por el hijastro, que la deshonra frente a la sociedad—, el "bien" consiste en quitarse la vida y eliminar de este modo todo rastro de pasión malsana que es imposible destruir por otro camino; y en el transcurso de la tragedia se suicida, llevando a cabo el propósito que ella identificó con su propio bien. Por lo tanto, ella ve cuál es su propio bien y lo pone en práctica. Aparentemente la doctrina de Sócrates (según la cual quien conoce el bien no puede dejar de practicarlo) parece confirmarse; pero en realidad esta doctrina aparece, pero en sentido inverso, si se considera que para Sócrates el conocimiento del bien está dado para dar la felicidad a los hombres; para el personaje de Eurípides, en cambio, el conocimiento está en el origen de la destrucción de sí mismo, y ya en las primeras tragedias conocidas por nosotros se aleja netamente del optimismo de fondo que fundamentaba básicamente las doctrinas de Protágoras y la filosofía de Sócrates. No es por azar que, en un famoso coro de *Hipólito*, el poeta afirma que ha esperado encontrar una racionalidad en las vicisitudes humanas pero no la ha hallado.

El tono de este coro —que no sabemos si pertenece a la primera redacción de la tragedia— se comprende todavía mejor si se considera que ha sido escrito después de la terrible experiencia de la peste, cuando, como nos informa Tucídides, los atenienses se daban cuenta que no importaba rezar o no rezar a los dioses para salvarse de la muerte. Es difícil pensar que un hecho semejante, que influyó de tal manera sobre los acontecimientos políticos atenienses, no haya influido también profundamente en Eurípides.

La tragedia "patriótica"

En todo caso, desde el momento en que estalla la guerra del Peloponeso, su producción dramática aparece estrechamente ligada a los acontecimientos políticos de la Atenas de su tiempo. La tragedia griega era un hecho social que no podía quedar fuera de las vicisitudes de la *polis*. La política —o bien, el patriotismo— de Eurípides condiciona gran parte de su producción artística.

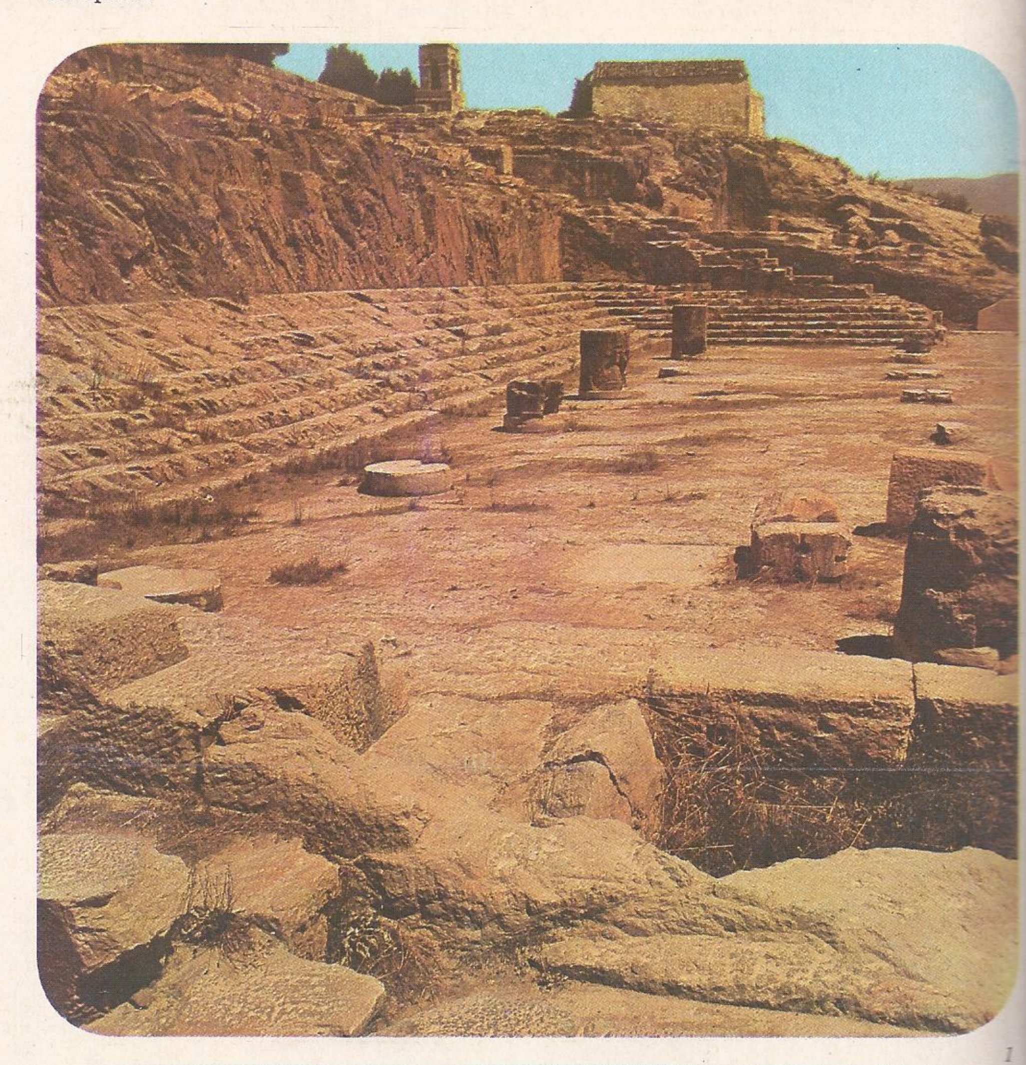
Una tragedia "patriótica" es *Los heráclidas*, representada con toda probabilidad en la primavera del 430 a.C. y escrita por lo tanto poco tiempo después del estallido de las hostilidades. La discusión que surge al final de la tragedia sobre el derecho de los prisioneros de guerra de conservar la vida presupone, evidentemente, el comienzo de la guerra entre Esparta y Atenas; precisamente nos confirma que inmediatamente después de la iniciación de las hostilidades los lacedemonios fueron culpables de la muerte de algunos mercaderes atenienses y aliados, como lo atestigua Tucídides; pero difícilmente Eurípides habría proclamado de un modo tan claro que Atenas no cometió esos delitos, si ya se hubiera perpetrado la matanza, por parte de los atenienses, de los embajadores peloponesios, llevados como prisioneros a Atenas desde Tracia. Estamos así en los comienzos de la guerra, y si somos capaces de

llegar más allá de las expresiones más simples y percibir el tono sutil de algunos coros y diálogos, *Los heráclidas* puede ser una valiosa documentación para darnos cuenta de lo que debió ser la actitud frente a la guerra en el 431-430 a.C. de una parte por lo menos de Atenas.

La exaltación de ésta es clara e inequívoca; Eurípides retoma también temas que debían ser un rito en los discursos que generalmente solían realizarse en el Cerámico, al sepultar a los ciudadanos caídos durante las batallas. Ya el mito de los heráclidas, donde figuraba en primer término la ayuda prestada por Atenas, y solamente por Atenas, a los hijos de Heracles que andaban perdidos por Grecia, constituía uno de los temas tradicionales de la "propaganda" ateniense. El hecho de dedicar una tragedia a este mito en el 431-430 a.C. es muy significativo.

Varias veces en el transcurso de la tragedia —con mayor o menor conexión con el desarrollo de la acción— la ciudad es alabada por ser "libre" y capaz, ella "sola", de prestar la ayuda necesaria a los necesitados, aun si esto pudiera implicar serios peligros. La ideología de Pericles es un presupuesto inmediato de todo esto; la conciencia que muchos atenienses debían tener, de ser los herederos de una gran tradición autóctona, explica por qué se insiste tanto en la tragedia sobre el hecho de que a la nobleza y excelencia de los padres corresponde igual nobleza y valor de los hijos. La motivación aflora, ya sea a propósito de Demofontes, el rey de Atenas que continúa la tradición comenzada por Teseo, ya sea a propósito de Macaria, la hija de Heracles que noblemente ofrece su vida para salvar a su familia (se había predicho que la victoria de los atenienses estaba supeditada al ofrecimiento a Kore de una joven hija de un padre noble, y Demofontes, como buen rey que quería a su pueblo, no tenía el valor suficiente para sacrificar a una joven ateniense).

El tono general de la tragedia está dado, por lo tanto, por la plena conciencia de que, cuando se trata de defender la justicia contra la prepotencia, la guerra es necesaria, y en la confianza de que los derechos y el valor acaban siempre por triunfar. Sobre todo en los cantos corales, la confianza en los dioses y en su sentido de la justicia está expresada de una manera abierta. En lo que canta el coro inmediatamente antes de la batalla reconocen que es por cierto terrible que una ciudad rica y guerrera como Argos sea hostil a Atenas; pero sería un mal doblegarse a las órdenes de los argivos y entregarse a los contrincantes. Por otra parte se puede confiar en la alianza de Zeus y en su fuerza (la estructura sintáctica simétrica y regular corresponde a un estado de ánimo de tranquila confianza); todo concluye con la alegre visión de las



1



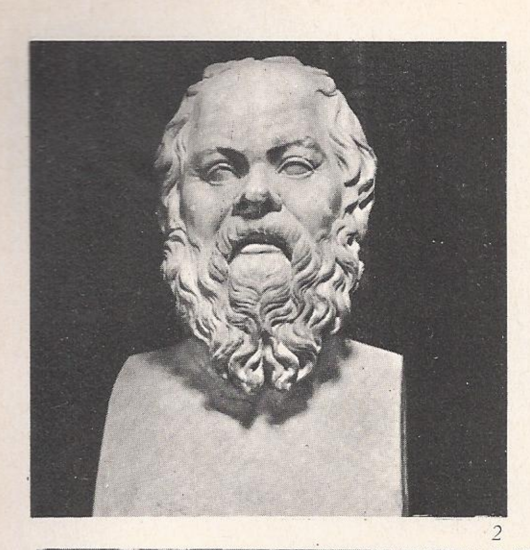
2

fiestas en honor de Atena y de las vigilias nocturnas que, para honrar a la diosa, las muchachas de Atenas hacen en la ventosa colina de la acrópolis. Del mismo modo, en la escena inmediata a la victoria de los atenienses se afirma que el camino de la justicia y del respeto hacia los dioses es aquel que la ciudad debe seguir; a la confianza en una teodicea en la que el coro encuentra una segura confirmación en los últimos acontecimientos, se junta la imagen luminosa de Heracles feliz, al lado de Hebe, en el áureo aposento celestial.

Mientras que en algunos coros esta actitud de confianza en los dioses de Atenas está en la base misma del tema de una extremada autenticidad expresiva, durante el resto de la tragedia esto no se revela en el plano de la tensión dramática. Demofontes, que personifica al rey bondadoso, moralmente perfecto y consciente de sus derechos y de sus deberes con respecto a sus súbditos, necesariamente reflexivo y decidido como cabe al jefe de una ciudad, es un personaje bastante intrascendente. Frente al heraldo argivo que pretende la entrega de los heráclidas, y a Hiolaos que se opone mediante fundamentado discurso a estas pretensiones, Demofontes expone las razones que lo inclinan a ponerse del lado de los suplicantes. El punto de partida es aquel, típicamente euripidiano, por el cual los personajes toman conciencia en cada ocasión de lo que hacen y reflexionan sobre las motivaciones que los inducen a actuar; pero, en realidad, el discurso de Demofontes se limita a una ordenada lista de las motivaciones de carácter religioso, moral y político que le imponen rechazar al heraldo argivo, y no es casual que esto tenga su centro de gravedad en la exaltación de Atenas como ciudad libre. Macaria, que desinteresadamente ofrece su vida para salvar a los suyos, también se presenta como un personaje excesivamente "construido"; Eurípides quiso mostrarla como la digna hija de Heracles, que conocía demasiado bien los deberes que le exigen tener que morir de una manera acorde con la gloria del padre. Ella razona acerca de las causas que inducen a preferir su sacrificio a otras soluciones y también en sus palabras se siente al poeta que creó Medea y Fedra; pero a Macaria le falta una auténtica capacidad de introspección y su discurso tiende a caer en un balance de pro y contra. Sin embargo, en el último parlamento de la muchacha antes de dejar la escena aflora un brote auténticamente pesimista, o sea, la duda de que después de la muerte nada tenga ya valor y el deseo de que ésta sea efectivamente el fin de todo, porque solamente así el hombre puede esperar acabar con las propias desgracias. Estas últimas palabras de la muchacha, que minan la base del mismo personaje de Macaria y toda la estructura de la tragedia, tienen un tono acongojado y humilde que no tiene nada que ver con el énfasis de los otros discursos. El desapego estilístico es índice de la ingrata yuxtaposición de motivaciones de variada inspiración. La acción dramática también en su conjunto presenta disonancias y caídas de notables proporciones. Todo el episodio de Macaria no parece ya perfectamente en armonía con el resto de la tragedia. También la escena en la cual, antes de la batalla, Hiolaos impone su propósito de ir a luchar a pesar de su edad avanzada, aunque podía tener para los espectadores una fuerte resonancia emocional, muestra la falta de un nexo bien logrado con el resto de la acción dramática; no se puede atribuir a esta escena una función "retardante", con el efecto de aumentar la tensión de los espectadores, en la incertidumbre de cómo concluirá la hazaña dramática. Después de la intervención de Macaria y de la llegada de Hyllos, nadie podía dudar ya de la victoria de los atenienses. A la lentitud del ritmo de la acción trágica corresponde una tendencia "degenerativa" en el plano estilístico (una "degeneración" que en los años siguientes Eurípides demostrará con notable fecundidad); mientras Hiolaos tiende a perder sus características personales para llegar a ser el representante de un tipo, los parlamentos del criado, dirigidos a los propósitos del viejo, casi llegan a estar al mismo nivel de la vida cotidiana de la comedia misma. En conclusión, la exaltación de Atenas y la confianza en la justicia divina no se manifiestan en *Los heráclidas*, muy fecundas en el plano propiamente dramático. Al respecto, la parte más lograda de la tragedia es el final, con el encuentro entre Alcmena y Euristeo, que, vencido, es llevado a la escena delante de la madre de Heracles. En este momento Alcmena, que durante toda la tragedia había aparecido como un personaje insignificante, pasa a primer plano con vehemencia, expresando respecto de Euristeo una violencia y una agresividad que nada en ella dejaba sospechar (y éste es un ejemplo de los límites objetivos que, por lo menos en Eurípides, siempre está destinado a encontrar un tipo de crítica literaria centrada alrededor de la unidad y de la coherencia interior de cada personaje). La injuria de Alcmena, más eficaz por los muchos interrogantes y por las repeticiones de algunos pensamientos, es un arranque repentino de violencia que armoniza con el espíritu que anima al resto de la tragedia. Su propósito de matar al prisionero es juzgado por el mensajero, y no por casualidad, como absolutamente incoherente con las leyes que rigen la vida de Atenas. Alcmena declara que está dispuesta a desafiar el juicio ajeno, rechazando por lo tanto aquellos principios en los cuales se habían inspirado Demofontes y Macaria, para llegar a sus decisiones. A ella se le contrapone Euristeo, el rey de Argos, que desprecia



Eurípides



2

1. Sófocles. Copia romana de una estatua en bronce erigida en Atenas entre los años 340 y el 330 a.C. Roma, Museo profano Lateranense (Alinari).

2. Sócrates. Roma, Museo Capitolino (Alinari).

3. El Teatro de Delfos (Alinari).

4. El Teatro de Dionisios en Atenas (Alinari).

3



4

la muerte; en sus palabras aparece la justificación de su comportamiento llevada al plano de una lógica cerrada e implacable. La enemistad con Heracles es un último dato no analizable (axiomáticamente se atribuye a Hera y es considerada algo así como una enfermedad que ha atacado a Euristeo). Pero todas las demás actitudes de Euristeo son una consecuencia directa de este primer dato; en la situación de él, cualquiera que hubiese querido salvarse no podía esperar piedad. Euristeo mismo es consciente de que su comportamiento es objetivamente necesario. Al final de la tragedia, por lo tanto, se entrevé un mundo distinto de aquel evocado por algunos cuadros en la luminosidad de sus imágenes; un mundo duro, dominado por pasiones irrefrenables y donde la piedad está alejada por la fuerza misma de las cosas. Ya al principio de la tragedia el heraldo argivo había opuesto a la justicia a la que apelaba Demofontes el interés y el cuidado del propio cometido; pero se trataba de algo que parecía superado por la decisión de Demofontes, destinado a vencer a la ciudad que el heraldo representaba. En cambio, más allá de la representación "patriótica" del mito tradicional de *Los heráclidas*, se advierte en Eurípides la presencia de una visión más profunda de las cosas humanas, una concepción que en algunos aspectos puede ser comparada con el sentido que Tucídides tenía de los conflictos humanos. No es una casualidad que la parte de la tragedia más valiosa en un plano estético sea la representación dramática de esta concepción, a través de los personajes de Alcmena y Euristeo.

Andrómaca

Encuentro dramático y elegía

Esta concepción profundamente realista de los conflictos humanos se manifestó en forma muy fecunda en Eurípides: *Andrómaca* y *Hecuba* son de ello claros testimonios. El choque entre Andrómaca y Hermione (según Hermione, los sortilegios de Andrómaca son la causa de su esterilidad y le impiden dar un hijo a su marido, Neoptólemo, del cual la esclava troyana es la concubina) en la primera parte de *Andrómaca* presenta algún elemento significativo, parecido a la escena final de *Los heráclidas*.

Hermione aparece en escena llena de odio implacable hacia la rival; le recuerda con crueldad su estado de esclavitud y se complace en contemplar la imagen de Andrómaca obligada a cumplir los menesteres más humildes; el realismo de los detalles sirve a una profunda exigencia expresiva. Al final del diálogo, la amenaza con echarla de algún modo del altar de Thetis en el cual se ha refugiado, aun si ella estuviera rodeada por "plomo fundido". Hay odio por la rival; pero además Eurípides quiso caracterizarla como la mujer joven para quien el problema erótico predomina absolutamente sobre todos los demás, como ella misma dice durante un violento altercado con Andrómaca. Andrómaca, frente a ella, toma una actitud acorde con los módulos típicos del personaje "euripidiano", reflexiva y consciente de las razones que regulan sus acciones. Impugna una a una las acusaciones de Hermione, con argumentos de una extremada lucidez; y también a través de las palabras se abre camino la idea de que las actitudes humanas están reguladas por el interés personal (y Andrómaca no puede haber tenido ningún interés en dañar a Hermione). Pero hay más. Andrómaca está convencida que frente a la fuerza el discutir también es inútil; para el que se encuentra en una posición de inferioridad, hasta el poder ganar una discusión puede transformarse en daño para sí mismo. Aquí tocamos uno de los puntos críticos de la cultura griega de los últimos decenios del siglo v a.C. La ilusión de Protágoras de resolver la política en la discusión y que a través del *logos* el hombre político puede cambiar la opinión ajena y por lo tanto dirigir la cosa pública, aquí es destruida con una lucidez que recuerda una vez más a Tucídides. Cae de este modo uno de los presupuestos fundamentales de la cultura de Pericles, que había tenido tanto que ver en *Los heráclidas*. En efecto, de algunas de las motivaciones fundamentales de *Los heráclidas* —la alabanza de la guerra justa, la confianza en la victoria y un concepto substancialmente optimista de la divinidad— se encuentran escasos rastros en las tragedias posteriores, incluso en aquellas que el poeta considera más adecuadas para los razonamientos de tipo político. Entre las tragedias de este tipo llegadas íntegras hasta nuestros días, *Andrómaca* es justamente la que cronológicamente está más cerca de *Los heráclidas*; se debió representar entre los años 428 y el 425 a.C. El llamado a la unidad y a la armonía y la exhortación para que se confíe la dirección de la cosa pública a una sola persona, aunque ésta no estuviera dotada de modo especial, presupone no sólo la crisis del año 430 a.C. (cuando la política de Pericles fue acusada violentamente y el gran estadista fue procesado y multado), sino también, muy probablemente, la muerte misma de Pericles, acaecida en el otoño del año 429 a.C. (Por otra parte, en varias oportunidades el poeta habla de la excelencia militar de los espartanos de una manera que sería inconcebible después de Esfactería.) Por cierto, también en *Andrómaca* el patriotismo de Eurípides está fuera de toda discusión. Los ataques a los espartanos tienen una virulencia sin puntos de comparación en sus otras tragedias; la crítica dirigida a los estrategas y a los que detentan el poder va acompañada, en un punto determinado de la tragedia, de una explícita afirmación de confianza con respecto al *demos*; y al final de la tragedia, el discurso del *deus ex maquina* está condicionado en parte por ciertas exigencias de la política exterior ateniense.

Pero se trata de referencias esporádicas. Lo substancial de la tragedia está en otra parte de la obra, y se desarrolla completamente fuera de la cultura pericleo-protagoriana. La actitud de Andrómaca, a la que nos hemos referido, es una clara indicación al respecto. Más aún, esta actitud, llevada a las más extremas consecuencias, era tal que ponía en crisis la tragedia misma en cuanto obra en sí a través de la cual el poeta hablaba a un público suyo y en la que el debate y el choque de las opiniones tenían una importancia fundamental.

Andrómaca misma parece en parte consciente de esto cuando, después de explicar la inutilidad de la discusión cuando uno se encuentra frente a posiciones de fuerza, sigue afirmando que, "sin embargo", expondrá sus razones. La misma actitud sale a relucir con respecto a Menelao (llegado para ayudar a la hija en una oportunidad tan importante). Aquí también la crítica a la cultura sofista es inequívoca; los fundamentos mismos de la filosofía de Protágoras, la *doxa*, es acusada, y más allá de la "apariencia" de *sophia* se valora solamente el hecho de ser rico o no. Luego de esta "introducción", llevada con una lucidez tal que pone a Andrómaca al mismo nivel que Medea y Fedra, ella pasa, por medio de una significativa fórmula de transición, a desarrollar sus argumentos. Pero Menelao es un digno interlocutor de Andrómaca; no hace ninguna concesión a la pasión. Explica fríamente que cada hombre, en su actitud, está condicionado por los impulsos y por las necesidades del momento (y en este momento es su deseo e interés salvar a su hija; en este orden de ideas, el comportamiento de la misma Hermione encuentra una propia y profunda justificación). El conflicto, insoluble una vez más, no puede resolverse en el plano de la convicción; la tradición retórico-sofística choca contra una realidad mucho más fuerte. La fuerza del raciocinio puede inducir a aceptar el fin tan sólo a quien se encuentra en una situación desesperada. Esto es lo que hace Andrómaca. En una *rhesis* de un arte refinadísimo, empieza quejándose, pero después de algunos versos —con un cambio repentino que se puede percibir solamente a través del análisis estilístico del pasaje— se incorpora y pasa de inmediato a valorar la situación con frialdad. El resultado es, como para Fedra, la aceptación voluntaria de la muerte.

Un tono más patético adquiere la tragedia cuando —después de la traición de Menelao, éste había prometido a Andrómaca salvar la vida del hijo a cambio de la suya y, por el contrario, después que ella deja el altar, se decide que morirán los dos—



1

1. El Teatro de Epidauro (Malvisi).

En las páginas 98-99:

1. Estelas funerarias del 400 a.C. Atenas, Museo Arqueológico Nacional (Alinari).

2, 3. Escenas de Las bacantes, *de Eurípides, en una representación del Pequeño Teatro de Génova, con la dirección de Luis Squarzina.*

aparecen en escena la madre y el hijo, condenados a muerte. Las imágenes son tomadas del mundo animal (el hijo que se cobija detrás de la madre, como el pajarito bajo las alas de la madre) y del mundo de la naturaleza (el llanto de Andrómaca es comparado al correr del agua de una fuente en la sombra). Esto revela una situación donde las relaciones humanas están reducidas a un nivel de extrema inmediatez, más allá de toda condición histórica. Una vez más Menelao es inamovible y despiadado; a las quejas de los dos condenados a muerte responde oponiendo argumentos que demuestran, según él, la justicia de su actitud, y por la mayor complejidad sintáctica y la frecuencia de los nexos causales, se ubican en un plano distinto de las quejas de la madre y el hijo. La misma lógica despiadada, donde la razón se vale de la fuerza, opone Menelao a la intervención de Peleo (llegado a socorrer a Andrómaca); deja la escena amenazando tomarse una represalia contra un eventual indeseable comportamiento de Neoptólemo, que, repitiendo en los mismos términos, expresa con ligereza la ley en la cual declara inspirarse. La intervención de Peleo (el personaje no es de los mejor logrados y prevalece en eso un proceso de tipificación, por lo que es presentado como el "viejo" presumido —recuérdase a Hiolaos— e irascible; la representación del tipo se insinúa en los pliegues de un tejido muy distinto) y la partida de Menelao provocan el trueque de la situación. Este cambio es utilizado por Eurípides para presentarnos a Hermione en un estado de agitación extrema, preocupada de que su actitud pudiera irritar a Neoptólemo contra ella. Aquí se da un ahondamiento psicológico muy notable. En un pasaje muy refinado en el plano expresivo, las fórmulas tradicionales de la queja fúnebre son utilizadas para dar una idea inmediata de la desesperación de Hermione. La lengua es manejada por medio de imágenes novedosas, como aquella por la cual Hermione equipara su pecho, que descubre, a su propósito homicida ya revelado. El estado de excitación en el que se encuentra es tal que su propósito de suicidio no logra condensarse en una sola imagen y enumera rápidamente las formas más diversas para poner fin a su vida. Al final —con una tensión expresiva muy notable para Eurípides— llega a desear transformarse en un pájaro o en el barco de madera de pino que en su primer viaje pasó entre las costas de las rocas oscuras (el mito es utilizado significativamente para representar un estado de ánimo). Probablemente, en el caso de Hermione se pueda hablar de una unidad del personaje en un sentido bastante cercano al uso moderno del término. También su actitud frente a Orestes (conversando con éste, ella pasa de un estado inicial de

agitación a una actitud más calma; Orestes trata de salvarla y se la lleva) no es desacertada con respecto al modo como Eurípides la presenta en el resto de la tragedia.

Andrómaca es pues, en su conjunto, una tragedia donde la pasión se desencadena irrefrenada y donde, además, están puestos en escena personajes capacitados para valorar con lucidez los conflictos que ella genera. Pero con esto se percibe solamente un aspecto de *Andrómaca*. La tragedia se mueve, por así decir, en dos planos. Al lado del sentido de lo inevitable y de los conflictos que prevalecen tanto en la tragedia, aflora una actitud distinta –y, si se quiere, contradictoria con la primera– frente a la realidad. En el comienzo de la tragedia, Eurípides hace cantar una elegía a Andrómaca; la actitud elegíaca no está solamente en este pasaje de gran afecto, sino que predomina en toda la escena, donde las mujeres de Pitias expresan su conmovida solidaridad por la desgraciada extranjera. No es al azar que la tragedia se cierra con la queja fúnebre sobre el cadáver de Neoptólemo, donde el coro canta al unísono con el viejo padre Peleo según los módulos tradicionales del *threnos*. En el cuadro siguiente a la partida de Hermione y de Orestes, el coro expresa su asombro por la guerra que destruyó a Troya y causó innumerables desgracias a la Hélade. El coro se pregunta atónito por qué Febo y Poseidón han podido permitirla, pensando que sus altares también han sido destruidos, juntamente con los muros de Ilión: "Oh dios, oh Febo,, ¿cómo puedo creerlo?" (Más adelante, refiriéndose al homicidio de Neoptólemo en Delfos, la crítica a Apolo está hecha sin términos medios, en el sentido de que el dios, vengándose de esa manera, se rebajó a un nivel humano inferior a su propia dignidad. La crítica racionalista hecha a la divinidad se insinúa más fácilmente a través de la desaprobación hacia el comportamiento del dios filo-espartano de Delfos.)

Se trata, como puede verse, de dos planos distintos; y esta diversidad la padece también el personaje de Andrómaca, que durante la tragedia pasa de la elegía a la lúcida y despiadada crítica de la situación, en la que el destino la pone. Seguramente, en un plano verbal, quizá sería posible encontrar una "mediación" o algún punto de contacto entre estas dos actitudes frente a la realidad, que se manifiestan en *Andrómaca*, y también es posible hablar de una polaridad dialéctica entre los dos términos. Pero con esto la comprensión de la tragedia no progresaría. El hecho es que un poeta extremadamente receptivo frente a la historia y a la cultura de su tiempo, como Eurípides, estaba en condiciones –y en esto está su limitación, pero también su grandeza– de evolucionar y de transformarse; en el caso de *Andrómaca*, simplemente se debe tomar nota que él estaba en un momento del proceso en el cual distintas actitudes frente a la realidad eran incorporadas por el propio poeta.

Hécuba
La crisis de la justicia divina

Contrariamente a *Los heráclidas* y *Andrómaca*, en *Hécuba* –representada con toda probabilidad en el 424 a.C.– encontramos explícitos ataques contra los demagogos, que hablan para complacer al pueblo e impiden a los demás ciudadanos que progresen y adelanten (es significativo también el hecho de que para la decisión de degollar a Polixena sobre la tumba de Aquiles está claramente subrayado que los jefes ateniense se declararon a favor de este acto inhumano). En todo esto Eurípides vuelve a utilizar uno de los motivos fundamentales de aristocráticos y moderados. Transfiere a la tragedia lo que debía ser su actitud personal frente a la lucha política que irrumpía en Atenas en los primeros años de la guerra del Peloponeso. En el 428 a.C. y todavía unos años más, se procedió a una especie de tasación sobre los réditos; de ahí que de las clases más ricas se extraía dinero para solventar la guerra (por lo tanto, substancialmente, para pagar a los cuidadanos más pobres que prestaban su servicio). En el 427 a.C., en lo referente a los hechos de Mitilene, Tucídides nos informa acerca del choque político que observó, enfrentándose por un lado Cleón y por el otro los moderados (en *Babiloneses* del 426 a.C. Aristófanes atacaba a Cleón; y en los *Caballeros*, donde el odio antidemocrático del cómico ateniense llega a las cumbres máximas, es justamente del año 424 a.C.). Que en una situación de tantos conflictos violentos internos, se confirmara la crisis del *logos* y en general de la cultura de Protágoras, es algo muy evidente; también en *Hécuba*, así como ya en *Andrómaca*, se demuestra en más de una oportunidad la inutilidad de la palabra frente a los hechos comprobados. Si Hécuba en un pasaje de la tragedia elogia a la Persuación, tiene esto sólo un valor instrumental, en función de su tentativa de persuadir a Agamenón; pero Hécuba misma en otro momento ataca con vehemencia al *logos* en la medida en que éste no se ajusta a la realidad de los hechos. (No debe asombrar que, según la narración no inverosímil de Tucídides, también Cleón atacara los artificios retóricos y en general la cultura sofística; en realidad, la cultura pericleo-protagoriana había perdido su *ubi consistam* [punto de apoyo], y, por otra parte, en una situación de violentos conflictos de grupos políticos y de clases sociales, el discurso político de cada una de las dos partes era fácilmente desenmascarado por la otra como encubridora de intereses que no coincidían con los de la *polis*.)

Éste es el contexto político-cultural dentro del cual se debe ver *Hécuba*; una situación, en otros términos, en la cual quien se hubiera formado en un ambiente caracterizado por Pericles y por Protágoras se encontraría, poco a poco, incapacitado de mantener el contacto con los hechos. La tragedia, al terminar el "prólogo", se abre con un canto de Hécuba en el cual, con un ritmo rapidísimo y no siempre con nexos conceptualmente muy rígidos, son expresados –en el contexto de una ansiedad general– los distintos estados de ánimo de la vieja mujer; terror por los sueños de la noche anterior, invocación para salvar al hijo, ansiedad frente al futuro, descripción terrible del sueño donde prevalece, siniestro, el fantasma de Aquiles sobre su misma tumba. Los anapestos del coro –las prisioneras troyanas que consuelan y aconsejan a la vieja reina– concluyen con una imagen horrible que resalta por un módulo expresivo muy particular, no acostumbrado en Eurípides: la imagen de la sangre, que con su corriente de color rojo oscuro desde el delicado cuello de Polixena, va a teñir a la virgen que cae sobre la tumba. La tragedia se cierra, antes de la última estrofa del coro, con un augurio de Agamenón, lleno de nostalgia por la patria lejana, de la que la guerra lo alejó.

Hay en efecto en *Hécuba* cierta afinidad en la manera de sentir entre los vencedores y los vencidos; Taltibio y Agamenón sufren por la desgracia que se abatió sobre Troya, y hasta Odiseo, presentado en una forma menos positiva, recuerda a Hécuba que en Grecia también hay mujeres que lloran a causa de la guerra; y el coro recuerda que también en Esparta, a orillas del Eurotas, hay madres que lloran a sus hijos. El espíritu antiespartano, tan notable en *Andrómaca* –y esto después de Esfacteria–, ya ha desaparecido del todo. La guerra aparece como algo que iguala a vencedores y vencidos, en una atmósfera de hosca desolación, que da el tono a toda la tragedia.

Sobre esta desolación se eleva la figura de Polixena, no porque se oponga a la situación en la que se encuentra, sino porque la acepta, con lúcida resignación.

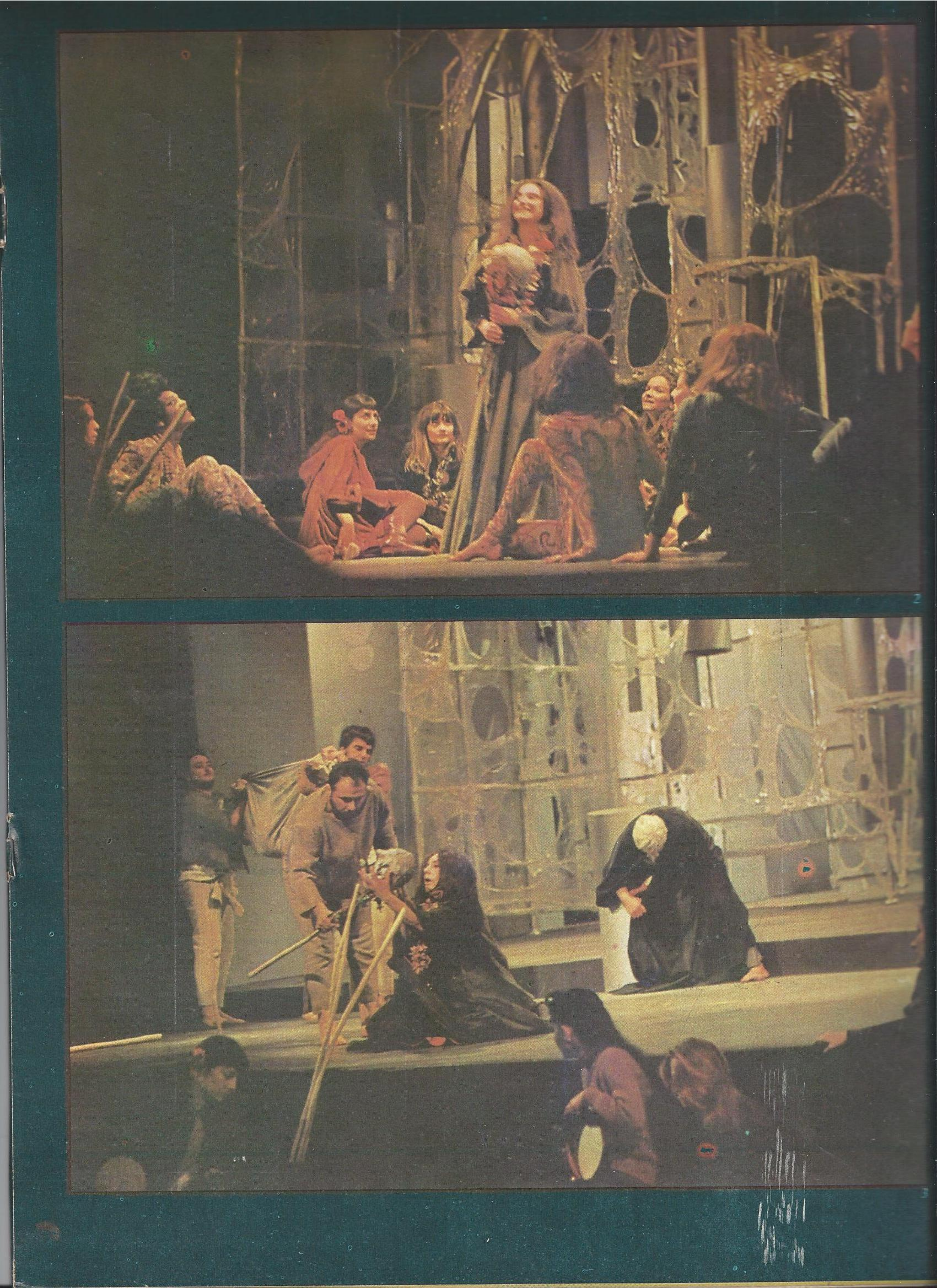
Polixena es una figura típicamente "euripidiana", íntimamente consciente e intelectualmente lúcida. Cuando la madre le anuncia su condena a muerte, ella no llora por sí –pues para ella la muerte es preferible a la vida– sino por su vieja madre que quedará sin el apoyo de la hija; todo esto es analizado desde el punto de vista de la madre, y aun algunos detalles que se refieren a su futura muerte, y a su permanencia en el Hades, no tienen un significado de puro desahogo personal, sino que responden a una exigencia expresiva. Mientras Hécuba y Odiseo están discutiendo por ella, Polixena misma corta la discusión declarando su firme propósito de morir; todo está sólidamente construido,

con un armazón claro y riguroso, basado en la contraposición entre la antigua felicidad y la desgracia presente.
Luego, cuando se representa la escena de despedida de la madre y en la esticomitia en trímetros yámbicos son repetidos los módulos de los lamentos fúnebres (los que pierden en parte significativamente su lirismo inmediato), la muchacha no pierde el autocontrol e invita a Odiseo a que se la lleve, antes que su corazón se derrita en llanto y la madre tenga que hacer lo mismo. En Eurípides una vez más, el raciocinio se impone, frente a una situación desesperada, justamente en la medida en que se la acepta. El *pathos,* cuando lo hay, es algo viril, sin rodeos.
Pero ésta es sólo una de los maneras mediante la cual una situación desesperada y oscura es superada y rescatada en Hécuba. El cuadro posterior a la partida de Polixena y aquel anterior a la llegada de Poliméstor, son caracterizados por ciertos vuelos repentinos de la fantasía, en los que el coro contemporiza sobre imágenes dichosas y luminosas. Estos vuelos de la fantasía no tienen un fin por sí mismos, sino que son contrapuestos a la representación de la situación actual, según una técnica del claro-oscuro que alcanza en Hécuba cumbres altísimas. Con la idea de la esclavitud que las espera, las prisioneras troyanas tratan de imaginar a qué tierra las llevarán; y esto suministra el punto de partida para una evocación de Delos y de las fiestas donde las muchachas troyanas, junto a las jóvenes delias celebrarán el arco y la dorada diadema de Artemisa; luego —en un estilo rico en preciosos nexos— se describe el peplo ofrecido a Palas en Atenas, ilustrado con representaciones de célebres mitos; y todo esto hace un contraste con la imagen de Troya que, al fondo, arde entre el humo. Finísimo es, además, en el otro cuadro, la representación de la noche en que Troya fue tomada; la joven troyana, que se arreglaba el cabello delante del espejo dorado que sostenía con la mano, antes de ir a la cama, donde la esperaba el esposo, vuelto a su casa después de la fiesta y de los cantos; y de repente (el contraste inmediato por la diversidad de estilos; entre otras cosas, a la riquísima adjetivación de la primera parte, sigue un pasaje donde la expresión es descarnada y sin adornos) llega el grito guerrero de los griegos, el marido es muerto y ella es arrastrada por la fuerza.
A través de esta técnica del claro-oscuro, Eurípides logra en *Hécuba* dar con mayor rapidez el sentido de una realidad dura, hecha de odios y de conflictos. Pero esta realidad no aflora solamente a través del arte sabio de los estásimos; es representada directamente en la última parte de la tragedia, por la venganza que Hécuba se toma contra Poliméstor (que mató a su hijo Polidoro) y el choque violento entre los dos personajes. El estilo se carga en esta última parte de una tensión excepcional y el idioma es forzado con imágenes muy audaces. Poliméstor, que está a punto de ser castigado por Hécuba y por las otras mujeres troyanas, en un denso intermedio lírico, es comparado por el coro al hombre que de un barco cae al agua turbia. Cuando después Poliméstor, privado de sus hijos, reaparece en escena caminando a tientas, el odio contra las troyanas lo lleva a expresar el deseo de hartarse, comiendo de su carne y de sus huesos. Al rato, en un momento de desesperación, se pregunta a sí mismo adonde podrá atracar, comparando a su persona con un barco que suelta las velas, pero en el transcurso mismo de la frase, la imagen del puerto es sustituida por aquella de una cueva, donde él —que camina por el escenario como un animal— puede ir a custodiar a sus críos; pero ellos han muerto y la cueva es el refugio para morir. A un nivel de extrema intensidad, está la súplica que Poliméstor dirige al sol para que le dé luz a sus párpados ensangrentados, y que lo lleve lejos, en el cielo, donde Oriones y Sirio envían sus miradas ardientes.
En el ámbito de esta trama expresiva plena de tensión, se produce el choque entre Poliméstor y Hécuba. La mujer troyana reafirma la propia dicha por la venganza cumplida, y con despiadado orgullo recuerda a los hijos "que yo maté", primero al padre y luego al coro; la repetición de las mismas palabras y algunos versos oídos desde cierta distancia, acentúan el significado del que está impregnado. Poliméstor no se queda atrás. Hasta el final, trata de golpear y matar a las troyanas que le han quitado los hijos y la luz de sus ojos. La tragedia se cierra con dos profecías que él, con un odio implacable, revela a Hécuba y a su aliado Agamenón, ambos mensajeros de la muerte. Pero no hay solamente choque de pasiones. El contraste existe también en el plano de los razonamientos y de las argumentaciones. El intento de Poliméstor de hacer pasar la muerte de Polidoro como provocada por su deseo de ayudar a los griegos, es demistificado con una lógica inexorable, primero por Hécuba, y luego por Agamenón; esta actitud obedece tan solo a un interés de utilidad inmediata y sus palabras actuales son pronunciadas solamente en vista de una utilidad personal. Cuando la tragedia se cierra, se siente todavía en el aire el eco de un ataque antirretórico (y también antiprotagoriano) que Hécuba hace al *logos* en cuanto no refleja directamente una realidad de los hechos.
Esta actitud "realista" frente a los conflictos humanos que aparecían en *Los heráclitas* y en *Andrómaca* sigue por lo tanto siendo dramáticamente productiva también en *Hécuba.* Pero aquí se refleja una realidad más variada y más rica en articulaciones internas. También un personaje interiormente tenso como lo es Hécuba (por lo menos la Hécuba de la venganza contra Poliméstor) revela su momento de duda y de titubeo. Después de enterarse de la muerte de Polidoro, encontrándose delante de Agamenón, duda si revelarle o no su deseo de venganza. Desde el punto de vista técnico, la escena es muy singular por el arte dramático de Eurípides, con Hécuba, que por un lado expresa sus dudas, mientras Agamenón, que también está presente en la escena, no escucha y se pone nervioso. A su vez, hacia el final de la escena, cuando Hécuba ha explicado ya la cosa a Agamenón y le ha rogado con insistencia para que lo ayude, Eurípides muestra a éste en un estado de indecisión, luchando en medio de la duda y de la incertidumbre. Hechos semejantes no se pueden ubicar sobre el mismo plano que las dudas de Medea, ya que en Hécuba nada hay del conflicto interior que destruye a aquélla. Después que Agamenón expresa su propia indecisión, Hécuba proclama que ningún hombre es libre, sino determinado por las condiciones económicas y por la situación en la que casualmente se encuentra, o por la actitud de sus conciudadanos, o por las leyes mismas. En otras palabras, la indecisión del personaje no es en *Hécuba* un medio a través del cual el personaje mismo afirma su "autonomía" de decisión, sino el reflejo de una situación de condicionamiento por obra de factores externos.
En *Hécuba* se encuentra el germen de una manera de pensar y de sentir que presupone el desarrollo del arte de Eurípides en el sentido de la tragedia "de intrigas", donde la "fortuna" tiene un rol predominante. En la base de todo esto está la crisis de la teodicea, de la confianza en la divinidad; es inútil buscar las huellas de una justicia divina en los hechos humanos. No es por azar que justamente en Hécuba —por boca de Taltibio, presentado constantemente con un enfoque positivo, y con la función de dar un marco filosófico a la manifestación de piedad del vencedor por el vencido, uno de los sentimientos de fondo más "sinceros" de toda la tragedia— aflora claramente la duda acerca de la justicia de Zeus y de la existencia misma de los dioses y se formula la hipótesis que todo sea dominado por la *Tykhe* (la fortuna, la casualidad). Esta concepción substancialmente atea —que refleja evidentemente una experiencia concreta del poeta y de toda la *polis*— está en la base misma, por lo tanto, de una renovación radical del arte dramático de Eurípides.

El horror de la guerra en *Las suplicantes*

En Hécuba se manifiesta claramente la reprobación de la guerra y también la condena a los demagogos. A dos años de distancia Eurípides retoma y enfatiza estos




2

3

motivos. Entre *Hécuba* y *Las Suplicantes*, representadas con toda probabilidad en el 422 a. C., en efecto, hay de por medio la derrota de Delio, en noviembre del año 424, el más grave fracaso militar de los atenienses desde el comienzo de las hostilidades, con un elevadísimo número de muertos; la impresión fue tal que en la primavera siguiente se llegó a concertar una tregua de un año.

Repetidas veces en *Las Suplicantes* se llama a la moderación en las relaciones entre los Estados, y Adrasto hace una autocrítica por no haber aceptado la propuesta del compromiso que le había hecho Heteocles (el hecho que este pormenor del mito no haya sido documentado antes en otra parte es significativo). En otra parte de la tragedia se describe, con franco reproche, el mecanismo psicológico por el cual los ciudadanos de una *polis* pueden llegar a votar a favor de la guerra, debido a la tendencia de su imaginación, a atribuir solamente a los enemigos los riesgos mortales que tal decisión implica. En otro punto de *Las Suplicantes*, hay un ataque a los jóvenes, pues favorecen la guerra (Tucídides nos atestigua que esta crítica reflejaba una situación basada en los hechos). Pero no se trata solamente de estos detalles. El tono general de gran parte de la tragedia, está dado por el luto de las madres que esperan la devolución de sus hijos caídos frente a Tebas, y el de los hijos que han perdido a sus padres; el *pathos* que difundían las escenas del drama relacionadas con esta situación tenía, era evidente, sobre los espectadores atenienses, una directa función antibélica. Hasta en la descripción que el mensajero hace de la batalla entre los atenienses (los que, guiados por Teseo habían participado a favor de los argivos para obtener la devolución de los muertos) y los tebanos, el acento cae en medida que no tiene términos de referencia en narraciones parecidas, de otras tragedias de Eurípides, sobre el equilibrio que durante la batalla se dio entre los dos ejércitos enemigos entre sí y sobre la moderación del jefe de los atenienses, que después de la victoria, no permitió que sus soldados entraran, como ellos querían, en Tebas. Cuando Teseo, de vuelta de la batalla, pide a Adrasto hablar acerca de los argivos caídos en Tebas, y cuyos cadáveres han sido llevados a la escena, su discurso —contrariamente a las oraciones fúnebres que en semejantes ocasiones se solían decir en Atenas— trata exclusivamente acerca de las virtudes civiles y sus cualidades morales. En un momento posterior de la tragedia es representada en escena en toda su crudeza la desesperación del padre de uno de estos argivos (Ifis, padre de Heteoclos y de Heridne, mujer de Capaneo, la que, entre tanto, se mató por no poder soportar el dolor por la pérdida de su marido), sin conceder ningún estímulo consolador, de aquellos que en los discursos hechos en memoria de los caídos, se acostumbraba siempre reservar para los padres.

Un poeta ateniense que en el 422 a. C. se sentía tan horrorizado por la guerra, no podía por cierto permanecer neutral en la contienda política que oponía a los moderados contra los democráticos, mandados por Cleón. La crítica contra los demagogos está hecha por el heraldo tebano, llegado a Atenas, para pedir la expulsión de Adrasto; a la crítica contra el que engaña al pueblo, acompaña la afirmación de la incapacidad del *demos* para dirigir la ciudad. Todo esto se puede explicar evidentemente por el particular punto de vista con el cual el heraldo de Tebas —una ciudad regida sólo por Creonte— debe juzgar el régimen interno de la democrática Atenas de Teseo. Pero, y en oposición a las leyes que regulan estos contrastes de los parlamentos en las tragedias de Eurípides, Teseo no contradice al heraldo y se limita a un ataque violentísimo contra la tiranía (el tirano mata a los jóvenes, viola a las muchachas, etcétera), que, por la manera de llevarlo a cabo, no contiene, contrariamente al discurso del heraldo, ninguna referencia a la realidad política ateniense del año 422 a. C. Pero hay más todavía. Al final de la narración de la batalla, el mensajero, por medio de un procedimientos no acostumbrado en una tragedia griega, dirige una especie de llamado electoral para que se elija como estratega a alguien que, siguiendo el ejemplo de Teseo, odie al pueblo; éste, en efecto al obtener éxito, no sabe controlarse y pierde lo que ha conquistado (la alusión a Esfacteria y a Delio, y el ataque a Cleón parecen ser evidentes).

Las suplicantes son por lo tanto, por lo que se vio hasta ahora, una tragedia donde, más claramente que en otras, Eurípides toma posición sobre la lucha política interna de Atenas. No hay duda acerca de su hostilidad hacia el grupo cuyo jefe era Cleón. Pero sería un error ver en Eurípides un portavoz de Nicias. La situación es más compleja. En realidad, en *Las Suplicantes* es retomada y propuesta nuevamente a los atenienses, no la política de Nicias, sino la ideología política de la Atenas de la época de Pericles. La tragedia se consideró ya en la antigüedad, un motivo de orgullo para Atenas. En efecto, en más de una oportunidad, se alaba a Atenas por ser una ciudad libre, donde todos los ciudadanos tienen derecho a hablar y a votar. Por otra parte, se atribuye a Atenas el orgullo de ser capaz de ayudar a quien se encuentra en una situación difícil. De Atenas se alaba también el espíritu de iniciativa, por el cual ella enfrenta siempre nuevos riesgos y adquiere gloria y poder; varias veces, Teseo se vanagloria de la igualdad de derechos que hay en Atenas entre ricos y pobres. Se puede demostrar por algunos de estos temas, que los mismos eran usados ya en los años que preceden a la guerra del Peloponeso, durante los discursos fúnebres que solían hacerse en el Cerámico en ocasión de la sepultura de los caídos en las batallas. En general, el conjunto de estas alabanzas de Atenas —como lo confirma también Tucídides, como testigo —corresponde no al espíritu del "partido" moderado, hegemonizado por Nicias, sino al espíritu de la política de Pericles. Aquí se explica también la insistencia en *Las Suplicantes* del concepto según el cual, como guía de la ciudad —aún con un régimen democrático— debe actuar un solo hombre; en otras palabras, en el régimen de Teseo que ha concedido el derecho de voto a los ciudadanos, sin que haya dudas que lo que él decidió, será aprobado por la asamblea, se tiene una imagen de lo que Eurípides debía pensar que hubiera sido el régimen de Pericles (y en ésto su juicio coincide substancialmente con el de Tucídides).

Algunos de los motivos de orgullo de Atenas se encontraban también en *Los Heráclidas.* Pero entonces en el año 430 a. C. Eurípides se refería a una realidad actual; a ocho años de distancia volvía a proponer a los atenienses un modelo, pero que ya no se apoyaba en los hechos.

En realidad hay un vicio de fondo en la perspectiva de Eurípides. Claro que podía no parecerle contradictorio el restablecimiento de la ideología de Pericles, con el ataque a los demagogos, en el sentido que él podía considerar a los demócratas como Cleón, extraños completamente, a su tradición (y en esto, una vez más, su punto de vista coincidía con el de Tucídides). Pero los que en Atenas, en el año 422 a. C., se oponían de hecho a Cleón no eran los continuadores de la obra de Pericles, al contrario, se conectaban objetivamente con la oposición que Pericles tuvo que enfrentar en el año 430 a. C. Por otra parte, seguramente Eurípides podía auspiciar un retorno a la política pericleana, durante un régimen de paz; pero, de hecho, la guerra había sido la salida de toda aquella política y cuando en *Las Suplicantes* se alaba la capacidad de iniciativa de los atenienses, este elogio refleja una actitud que en realidad terminó por llevar a la guerra. En otras palabras, en el monumento en el cual Eurípides más decididamente toma posición en los problemas de la política interna, revela su incapacidad de ver lo que en la práctica se verificaba en Atenas. La teorización en un pasaje de la tragedia, de la "clase media", que ocuparía una posición equidistante entre ricos y pobres, como la única en condiciones de salvar a la ciudad, confirma ampliamente lo afirmado antes. Esto tiene consecuencias, en lo que se refiere también al plano formal de *Las Suplicantes.*

La iniciativa de Atenas que constituye el argumento de la tragedia, la guerra a los tebanos para volver a apoderarse de los cadáveres de los argivos, era un elemento

importante de la propaganda política ateniense, pero no podrá encontrar en el poeta de *Hécuba* una adhesión auténtica. Se trataba, en verdad, de una guerra "justa" y Eurípides había exaltado una guerra "justa" en el año 430 a. C.; pero ahora, en lo más profundo de su alma estaba en contra de la guerra como tal. Los episodios que constituían el tema de *Las Suplicantes,* son tratados por Eurípides sin entusiasmo; ninguno de los personajes que participan en ella tiene una definida personalidad dramática. En particular, en Teseo, Eurípides está demasiado preocupado por razones de política interna, por presentarlo como modelo de jefe político para los atenienses, para que el personaje adquiera una real fisonomía propia y llegue a ser fuente de fuertes conflictos dramáticos. La crítica que dirige contra las injustas pretensiones de los tebanos, queda descontada; y un verdadero choque con el heraldo no puede producirse, ya que ambos están substancialmente de acuerdo en lo que le urgía a Eurípides poner en claro en esa ocasión: la crítica de los demagogos y el anhelo de un régimen político en cuyo ámbito, aún respetando las instituciones democráticas de la *polis,* se realizara la hegemonía de una sola persona. También el heraldo, como Teseo, está demasiado condicionado a la política interna ateniense, para que el personaje pueda adquirir una real fuerza dramática.

La substancia poética de la tragedia está en realidad fuera del conflicto central y aún fuera del elogio de Atenas. No por casualidad *Las Suplicantes* comienza con el espectáculo de las mujeres argivas que perdieron a sus hijos y que, a los pies del altar de Deméter, suplican a Etra, que es madre también ella, de ir a socorrerlas. El hecho que Etra también, igual que ellas, conozca las señales de la vejez, está subrayado por el coro en el primer verso; y cuando, después de la llegada de Teseo a escena, las mujeres de Argos dirigen sus ruegos al soberano de Atenas, no dejan de recordarle que los hijos que ellas quieren que les restituyan, tienen su misma edad; y es el llanto de madre, de Etra, lo que decide por fin a Teseo a marchar contra los tebanos. Es por lo tanto intencional el llamado, en esta tragedia altamente "politicizada", al aspecto puramente humano de la situación trágica, fuera de todo condicionamiento de carácter político. No es casualidad que justamente en *Las Suplicantes,* Eurípides utilice, en medida excepcional, los módulos expresivos del *threnos,* del lamento fúnebre, los que ya de por sí tienden a desplazar el episodio trágico a un plano a-histórico y a-temporal. Formas típicas del *threnos* aparecen en el primer verso donde, entre otras cosas, las mujeres del coro describen detalladamente, según la tradición, los gestos que ellas realizan en señal de duelo, ensangrantando la blanca uña que hiere su mejilla. Motivaciones trenódicas son utilizadas evidentemente cuando los cadáveres de los guerreros argivos son llevados a la escena por Teseo; en un diálogo lírico entre Adrasto y el coro, el actor, siguiendo las normas de un rito antiquísimo, cumple la función de guiar el llanto del coro. El dolor y el luto se renuevan al final de la tragedia, cuando los hijos de los guerreros avanzan, llevando las urnas con las cenizas de sus padres, todo lo que queda de hombres en un tiempo famosos en la ciudad de Argos. En un diálogo lírico donde, en el ámbito de una estructura expresiva tradicional, el poeta no deja de buscar efectos patéticos, los niños declaran que a ellos les parece que todavía tienen a sus padres delante de sus ojos; y las mujeres del coro evocan la imagen de esos hombres, cuando besan afectuosamente en la mejilla a sus niños. Eurípides recupera en un plano de alta expresividad, el ritmo amebaico —de canto alternado— propio de los lamentos fúnebres. Durante estas lamentaciones de Adrasto y del coro al llegar los cadáveres en una escena y en otra, después de la aparición de los niños con las urnas cinerarias, las referencias a las alternativas del drama (o sea la guerra de Teseo contra los tebanos), son escasas e insignificantes. Sin embargo, estos lamentos fúnebres no constituyen algo extraño a lo substancial de la tragedia; de ello surge, en efecto, esa condena a la guerra que, como vimos, es uno de los puntos salientes de *Las Suplicantes.* Es este el nexo profundo que impide juzgar estos lamentos como trozos de antología; aún a través de ellos, el poeta "habla" a su público.

También el estásimo que sigue a la partida de Teseo contra los tebanos cumple una función fundamental para la comprensión de la tragedia. Hay una alternancia entre dos semicoros; mientras uno de ellos se muestra incierto acerca del éxito de la batalla y expresa dudas sobre la justicia de los dioses, el otro semicoro está en cambio confiado y dirige una ferviente oración a Zeus. Seguramente, en las dudas acerca de la justicia divina, se siente al poeta de *Hipólito* y de *Hécuba;* pero ahora en *Las Suplicantes* prevalece la convicción que la justicia atrae justicia y que solamente al lado de los dioses mora el fin de todas las cosas. Se trata de "una vieja sabiduría" cuyos fundamentos había destruido Eurípides de raíz, pero que, en *Las Suplicantes,* es retomada. También Adrasto, cuando es anunciada la victoria de Teseo, declara enérgicamente la omnipotencia de Zeus, de cuya voluntad dependen los hombres en todo lo que hacen. Aquí se llega al fondo de la cuestión. En el discurso de Adrasto, esta afirmación es utilizada para invitar a los hombres a la moderación, a comprometerse, y a una autocrítica de su decisión de luchar contra los tebanos a pesar de una propuesta de alianza por parte de Heteocles. El contenido de la *pietas* tradicional está tomado como instrumento para invitar a los atenienses a hacer las paces con los espartanos. Lo confirma el discurso que Teseo pronuncia poco después de aparecer en escena. En el ámbito de una concepción ostentosamente optimista (en el mundo el bien prevalece sobre el mal) se proclama que el progreso humano se debe a la obra de algún dios, que dio a los hombres la razón, la palabra, el arte de la agricultura, y todas las demás enseñanzas necesarias para sobrevivir y para mejorar la propia existencia (entre éstas, está incluido el arte de la mántica, generalmente enjuiciada por Eurípides). Pero todo esto es utilizado para invitar a los hombres a mantener el sentido de su pequeñez frente a los dioses y para condenar a Adrasto que, a pesar de todo, quiso la guerra contra los tebanos.

En conclusión, en el ámbito de una impostación rigurosamente antibélica, Eurípides intenta volver al pasado y a la tradición. Claro en lo que se refiere a la condena de la guerra, sigue la hilación de un discurso comenzado ya en *Andrómaca* y en *Hecuba.* Pero la forma como este discurso es desarrollado en *Las suplicantes* resulta muy particular. No es por una simple casualidad que en esta tragedia Eurípides se dirija a la "clase media" como a la única que es capaz de salvar a Atenas; y la "clase media" estaba formada sobre todo por campesinos pequeños propietarios, la clase social más tradicionalista de Atenas. En otras palabras, en la tentativa de crear un marco a su operación política —una operación que, de hecho, estaba completamente fuera de la realidad— Eurípides retoma contenidos de pensamiento tradicionales que en otras tragedias ha superado; y al retomar estos contenidos de pensamientos, se vale en *Las suplicantes* de una utilización excepcional de ciertas formas literarias fijadas por una antiquísima tradición.

Las troyanas y el vuelco de los valores tradicionales

Faltan testimonios directos relativos a la actitud de Eurípides frente a la paz de Nicias estipulada en el 421 a.C.; pero todos los pormenores a nuestra disposición nos llevan a suponer que él tuvo que consentir con la política de paz que en esos años encontró a uno de los exponentes de más calidad en Nicias. Se desearía saber algo más acerca de la actitud de Eurípides frente a Alcibíades. Una conjetura que podría quizá ser tomada en consideración, es que ya cuando Eurípides escribía *Las suplicantes,* pensara a Alcibíades como al hombre capaz de retomar la política de Pericles. Pero se trata solamente de una hipótesis. Es probable en cambio —por lo menos hasta el invierno del año 416 a. C. dados los hechos de Melos y las discusiones acerca de la po-



1

lítica siciliana— que la actividad diplomática de Alcibíades, cuya acción culminante se dio en el año 420 a. C., al concluir el tratado de alianza en el que había entrado a participar también Argos, pudiera parecer a muchos atenienses capaz de mantener y de acrecentar la hegemonía de Atenas, sin que se comprometiera por eso la paz concluida en el año 421 a. C. Es cierto que aún después de Mantinea (donde por otra parte, las pérdidas atenienses habían sido muy reducidas y un favorecedor de la política de paz podía todavía considerar el choque como un "accidente"), Eurípides homenajeó al joven político, componiendo una poesía, para celebrar la estruendosa victoria que Alcibíades había obtenido en los juegos olímpicos del año 416 a. C. La cosa es todavía más significativa, ya que justamente el año anterior se había pactado una alianza entre Alcibíades y Nicias, que había provocado el ostracismo de Hiperbolo, el líder de los democráticos. Pero justamente en el año 416 a. C., el equilibrio inestable sobre el que se regía la paz helénica, empezaba a alterarse profundamente. La gran expedición que los atenienses emprendieron contra Melos en el verano de ese año, debía hacer extender también a quien estuviera dotado por una mediocre intuición política, que Atenas se disponía a emprender una política de fuerza que forzosamente debía llevar a la guerra.

No se puede tener la seguridad, a menos de pensar que Eurípides ideara y escribiera la tragedia a una gran velocidad que en *Las troyanas* se sienta el eco de la caída de Melos. Por otra parte, sni embargo, no se puede creer que en el invierno del año 416 a. C. se haya podido llegar a tomar esas durísimas medidas contra la población de Melos (los hombres adultos fueron matados y las mujeres y los niños sometidos como esclavos; Alcibíades fue uno de los promotores del *psephisma*), sin que el ambiente político ateniense hubiera llegado algunos meses antes, a un nivel de mucha tensión; el hecho que durante ese mismo invierno, los atenienses se mostraran en su mayoría, dispuestos a tomar *en consideración el pedido de los* segestanos, implica que ya antes ellos tuvieran interés en una política de poder aun cuando comportara también un grave compromiso de orden militar.

Esta es la situación política que supone *Las troyanas*. Sin embargo, esta tragedia no manifiesta para nada el compromiso político que caracteriza en cambio a *Las suplicantes*. En *Las troyanas* parte de la reprobación de la guerra, las vicisitudes políticas atenienses parecen interesar tan ssólo indirectamente a Eurípides. En efecto, en *Las troyanas* predomina esa actitud elegíaca frente a la realidad que afloraba ya en *Andrómaca*. En esta tragedia Eurípides llega más bien a teorizar una nueva poética según la cual la queja, el

ἀμφοῖν γὰρ ὄντοιν μὴ κακοῖν σωφρονεστέραιν
ξίφος μεθεῖμεν, δυσκλεὴς ἂν ἦν φόνος.
νῦν δ' ὑπὲρ ἁπάσης Ἑλλάδος δώσει δίκην,
ὧν πατέρας ἔκτειν', ὧν δ' ἀπώλεσεν τέκνα,
νύμφας τ' ἔθηκεν ὀρφανὰς ξυνευνετῶν.
ὀλολυγμὸς ἔσται, πῦρ τ' ἀνάψουσιν θεοῖς,
σοὶ πολλὰ κἀμοὶ κέδν' ἀρώμενοι τυχεῖν,
κακῆς γυναικὸς οὕνεχ' αἷμ' ἐπράξαμεν.
ὁ μητροφόντης δ' οὐ καλῇ, τοῦτον κτανών,
ἀλλ' ἀπολιπὼν τοῦτ' ἐπὶ τὸ βέλτιον πεσεῖ,
Ἑλένης λεγόμενος τῆς πολυκτόνου φονεύς.
οὐ δεῖ ποτ' οὐ δεῖ Μενέλεων μὲν εὐτυχεῖν,
τὸν σὸν δὲ πατέρα καὶ σὲ κἀδελφὴν θανεῖν,
μητέρα τ' ἐῶ τοῦτ'· οὐ γὰρ εὐπρεπὲς λέγειν·
δόμους τ' ἔχειν σοὺς δι' Ἀγαμέμνονος δόρυ
λαβόντα νύμφην· μὴ γὰρ οὖν ζῴην ἔτι,
εἰ μὴ 'π' ἐκείνῃ φάσγανον σπάσω μέλαν.
ἢν δ' οὖν τὸν Ἑλένης μὴ κατάσχωμεν φόνον,
πρήσαντες οἴκους τούσδε κατθανούμεθα.
ἑνὸς γὰρ οὐ σφαλέντες ἕξομεν κλέος,
καλῶς θανόντες ἢ καλῶς σεσωσμένοι.
πάσαις γυναιξὶν ἀξία στυγεῖν ἔφυ
ἡ Τυνδαρὶς παῖς, ἣ κατῄσχυνεν γένος.
φεῦ· οὐκ ἔστιν οὐδὲν κρεῖσσον ἢ φίλος σαφής,
οὐ πλοῦτος, οὐ τυραννίς· ἀλόγιστον δέ τι
τὸ πλῆθος ἀντάλλαγμα γενναίου φίλου.
σὺ γὰρ τά τ' εἰς Αἴγισθον ἐξηῦρες κακὰ
καὶ πλησίον παρῆσθα κινδύνων ἐμοί,
νῦν τ' αὖ δίδως μοι πολεμίων τιμωρίαν
κοὐκ ἐκποδὼν εἶ. παύσομαί σ' αἰνῶν, ἐπεὶ
βάρος τι κἀν τῷδ' ἐστὶν αἰνεῖσθαι λίαν.
ἐγὼ δὲ πάντως ἐκπνέων ψυχὴν ἐμὴν
δράσας τι χρῄζω τοὺς ἐχθροὺς θανεῖν ἐμούς,
ἵν' ἀνταναλώσω μὲν οἵ με προὔδοσαν,
στένωσι δ' οἵπερ κἄμ' ἔθηκαν ἄθλιον.

canto que brota del dolor es la musa reservada a los desdichados y es el único bien que ellos pueden disfrutar.
Esta actitud elegíaca condiciona la estructura misma del drama. Se nota en *Las troyanas* la ausencia de alternativa que siguiendo una hilación propia, continúe del principio hasta el final de la tragedia. En cambio tenemos una serie de episodios bastante poco relacionados el uno con el otro, por los cuales el único elemento exterior de continuidad, está dado por la presencia de Hécuba y del coro, en escena. Cada uno de ellos constituye algo por sí mismo y suministra el punto de partida para la búsqueda de efectos patéticos sobre el tema de la pena por la desgracia que le tocó a la antigua Ilión. La actitud por la cual la realidad sólo es causa de duelo y de llanto, comporta el enervamiento de la tensión dramática y la disgregación de la estructura misma de la tragedia.
El primer episodio se centra alrededor del personaje de Casandra, que tiene que ser llevada por Taltibio, para ser entregada a Agamenón; la escena del delirio de la sacerdotisa de Apolo y aquella donde con claro orgullo ella declara que no envidia el destino de Agamenón ni de los otros griegos, son piezas "bellas", pero no contribuyen al desarrollo de la acción. No es por casualidad que esta parte se concluya con el lamento de Hécuba, que llora sobre la desgracia de Troya y de Casandra, después que se han llevado a esta última. Se crea una situación nueva, luego de terminar un intermedio coral, con la llegada de Andrómaca y de Astianate; Hécuba y Andrómaca lloran juntas por el fin de Troya, mientras la acción se detiene; la llegada de Taltibio, con la orden de llevarse al pequeño Astianate, destinado a una muerte terrible, provoca la eclosión del dolor de su madre y, una vez más —cuando Taltibio y Astianate y luego Andrómaca, dejan la escena— el episodio concluye con el lamento de Hécuba. Sin nexos convincentes, con lo que precede, en lo que se refiere a la sucesión de los hechos, es el otro episodio de Menelao y Helena. Estos dos también dejan luego la escena y entra por tercera vez Taltibio, con el cadáver del infeliz Astianate. La tragedia —que, al terminar el prólogo se había abierto con un lamento de Hécuba— concluye con el llanto de la misma y del coro por el desgraciado niño y la desventurada Troya. A la ausencia de una verdadera y propia línea de desarrollo de la acción dramática, corresponde la exasperada búsqueda de efectos patéticos, con el uso de ciertos módulos expresivos poco usados hasta ahora por Eurípides. Piénsese, para dar un solo ejemplo, en la alocución que hacia el final de la tragedia, Hécuba dirige al cadáver de Astianate; se dirige primero a la cabeza del niño, que en otros tiempos la madre besaba y cuidada, y ahora ha sido miserablemente "rapada", por culpa de las murallas paternas; luego invoca las manos de Astianate, que le recuerdan las de su hijo Héctor; y por fin la boca, con la que tantas veces el niño dirigía palabras cariñosísimas a la abuela, palabras que son llevadas al texto, por medio del uso del diálogo directo. Aquí, y en otros pasajes análogos de *Las troyanas*, lo patético está dado a través de medios que algunos años antes hubiera parecido a Eurípides más allá de su sentido de la medida. El *pathos* viril y consciente es sustituido por la búsqueda de lo sentimental.
Es nueva también, con respecto a las tragedias que nosotros conocemos, la búsqueda excepcional de efectos espectaculares en escena: Casandra que se presenta con una antorcha encendida en la mano o que en un acceso de desesperación tira las vendas sagradas del dios, Andrómaca y Astianate que aparecen en escena en un carruaje, Astianate que llora al oír el anuncio de Taltibio, la madre que abraza por última vez al niño, Helena que se tira a los pies de Menelao en actitud suplicante, el cadáver de Astianate llevado sobre el escudo de Héctor, Hécuba que viste al cadáver del niño y adorna con una corona el escudo, el incendio de Troya al final de la tragedia, son tan sólo los casos más notables en esta búsqueda del espectáculo en *Las troyanas*.
Pero la novedad de *Las troyanas* se da también en un plano que no es el de la pura exteriorización. Corre por el interior de la tragedia, la hilación de un discurso que hace el poeta y que consiste en el vuelco de los valores tradicionales. Frente a Taltibio, Casandra —en la línea de los personajes más auténticos de Eurípides— demuestra que no deben ser compadecidos los troyanos, sino los griegos, que luchan y mueren lejos de la patria y no ven más a sus hijos ni reciben los últimos cuidados de las manos de sus esposas; ésto, dice con sarcasmo la mujer, es el elogio que merece el ejército griego; y por esto el destino de los vencedores es peor que el de los vencidos. En el episodio siguiente, Andrómaca, con un conocimiento que va más allá del sentido común contrapone su destino con el de Polixena, inmolada sobre la tumba de Aquiles; ésta, como si nunca hubiera visto la luz, ha muerto y no sabe nada de sus males, mientras ella sufre los tormentos de comparar su miseria actual con la felicidad pasada. Más adelante, al anunciar la decisión de matar al pequeño Astianate, el proceder de los griegos es definido como cruel y bárbaro por Andrómaca. Se trata de un concepto aislado, pero esto no quita para nada fuerza a una afirmación que tenía que afectar a los espectadores en una de sus más arraigadas convicciones. Dados estos antecedentes, se comprende el tono con el que, hacia el final de la tragedia. Hécuba habla de los bienes que la muerte quitó al pequeño Astianate; una esposa le hubiera tocado y la *divina tirana* y él mismo habrían sido felices si —agrega significativamente Hécuba— alguna de estas cosas da realmente la felicidad. Es fácilmente comprensible cómo una actitud semejante, frente a la realidad, es incompatible con la confianza en la justicia de los dioses. Cuando Menelao anuncia que quiere matar a Helena, castigando de esta manera a la persona que los troyanos consideran el origen de todos sus males, Hécuba declara que hay una justicia que se realiza en las vicisitudes humanas; pero es significativa que esta acción compensatoria sea asignada, sí a Zeus, pero a un Zeus absolutamente extraño a la mitología tradicional, que es hipotéticamente equiparado a la necesidad de la naturaleza o a la mente de los hombres. Por otra parte, Menelao deja la escena sin que Helena haya pagado por el mal cometido. La tragedia se cierra, antes. del diálogo lírico entre Hécuba y el coro, con una invocación a los dioses, hecha por Hécuba, a la que sigue en seguida la amarga consideración, que carece de sentido invocar a los dioses; en efecto, otras veces también ellos han sido rogados, pero no han oído. Cada vez que en la tragedia nadie se queja por lo que pasó, sino que todos miran hacia el futuro, el tono que prevalece es de una gran ansiedad, de la que son intérpretes los personajes durante toda la obra, sobre todo Hécuba y el coro.
El único camino, por el cual son superados la ansiedad frente al futuro, y el dolor por los males pasados, está constituido por la evasión lírico-fantástica. En la parte primera de la tragedia, las mujeres del coro piensan atónitas en la esclavitud que las espera. Enumeran una tras otra, los varios lugares donde pueden ser conducidos como esclavas; y he aquí que evocan —por medio de imágenes de opulencia y de prosperidad— la noble tierra del Peneo, Sicilia, y la llanura irrigada por el rubio río Cratis. La desdicha presente desaparece frente a la evocación de estas tierras opulentas, descritas con expresiones donde la adjetivación es rica y delicada.
Es esta la raíz de lo que se ha definido "el nuevo estilo" de la lírica de Eurípides, a partir de *Las troyanas*.
La técnica del claro - oscuro, aplicada por Eurípides con intensos efectos expresivos, ya en Hécuba, es retomada en *Las troyanas*. Después de la salida de Andrómaca, el coro contrapone el recuerdo de Troya destruida por el ejército griego a la imagen del rostro joven y sereno de Ganimedes, cerca del trono de Zeus. El hijo de Laomedonte lleva copas doradas moviéndose con pasos suaves, pero mientras tanto Troya, que es su ciudad natal, es destruida por el fuego. La mitología también es utilizada para obtener un efecto de sabio contraste.

En el verso que sigue al episodio de Casandra, es recordada por el coro la toma de Troya. Es descrito el momento en el que, en la noche, se difunde por Ilión un grito de guerra y los griegos salen de sus escondites y hacen un estrago de los indefensos. Se evocan los momentos felices que preceden al estrago; todos —los viejos y las muchachas también— se apuran alegres para ir a contemplar el caballo con los arneses dorados, y después de haberlo llevado dentro de los muros, todos se abandonan felices al canto y a la danza. Las imágenes audaces que señalan esta parte de los estásimos y la descripción de la dicha de los troyanos, tienen un valor autónomo que no se agota en función de contraste con lo que sigue. De modo similar, en la última parte, la evocación por el coro de la escena donde las jóvenes muchachas troyanas están por ser arrastradas y aterrorizadas, e invocan la ayuda de sus madres, tiene muy poca fuerza patética; el tema tiende a transformarse en un pretexto para convertirse en un "hermoso" cuento lírico y dicha invocación no tiene en el plano estilístico aquella crudeza que caracteriza al verdadero *pathos* (por las palabras de las muchachas aprendemos que el barco que las lleva es oscuro, que sus remos cortan las olas del mar, que Salamina —hacia la cual quizá serán llevadas— es sagrada y que el istmo —otra probable meta de su viaje— es bañado por dos mares y es la entrada de la residencia de Pélope). Además, la evocación mítica que al principio del cuadro siguiente, al salir Andrómaca, hace el coro del ataque contra Troya por Heracles y Telamon, lleva a consideraciones análogas. Si bien se trata de una vicisitud luctuosa para Troya como se expresa, el estilo demuestra que no está bien captado ni representado. La narración lírica se convierte en un fin en sí misma. El lenguaje es manejado con combinaciones rarísimas, casi más allá de la comprensión y la adjetivación es sumamente rica. La sintaxis, sobre todo, revela la renovación de la lírica de Eurípides que se realiza en *Las troyanas*. La sucesión de frases introducidas con "donde" y "cuando", demuestra que al poeta no le interesa expresar estados de ánimo, sino narrar, y el cuento podría enlazarse en una serie indefinida de cuadros, sólo formalmente conectados el uno con el otro.

Las tragedias de intrigas

Las troyanas demuestran como, por requerimientos derivados de la realidad contemporánea, se desarrollaron en la tragedia de Eurípides tendencias que arriesgaban lo sustancial de la estructura dramática de la tragedia; la elegía situaba la tragedia de Eurípides en un callejón sin salida. La prueba de la extraordinaria vitalidad del poeta septuagenario es que él, después de *Las troyanas*, supo encontrar







1. Pelope e Ipodamia, de un jarrón del pintor de Dino, c. 410 a.C. (Hirmer Fotoarchiv).

2. Bacante en la fiesta de Dionisios, del pintor de Dionisios, c. 420-410 a.C. (Hirmer Fotoarchiv).

3. Bacantes, del jarrón pintado por el pintor de Pan, c. 470-460 a. C. (Hirmer Fotoarchiv).

En las páginas 102-103:

1. Eurípides sentado recibe una máscara de manos de una figura femenina; detrás de él, una estatua de Dionisios. Estambul, Museo Arqueológico (Instituto Arqueológico Germánico, Roma).
Abajo, una estatuita que muestra a Eurípides sentado frente a una estela sobre la cual están escritos los títulos de algunas de sus tragedias, IV siglo a.C. París, Louvre (Alinari).

2. Página de un manuscrito griego del XII siglo de Orestes, de Eurípides. París, Bibliothèque Nationale, ms. grec. 2713.

en sí mismo la fuerza para orientarse decididamente hacia un camino totalmente distinto de aquel que la tragedia del 415 a. C. dejaba entrever. Manifestaciones de la tragedia llamada de intriga se habían verificado también antes, pero es solamente después del 415 a. C. que ella encuentra su completo desarrollo.

La característica principal de este nuevo tipo de tragedia es que se vuelve predominante el concatenamiento y el desarrollo de los hechos, y no la reacción de los personajes frente a ellos. El centro de la tragedia se traslada radicalmente.

Según un esquema que —con variaciones también notables— se puede individualizar en distintas tragedias, la acción trágica se desarrolla de manera que el protagonista y los que son solidarios con él van a encontrarse en una situación de extremado peligro: la intriga, con las estratagemas que ellos planearon es el camino que les permite salvarse. Aristóteles, que a pesar de su admiración por Sófocles, está muy influido por el gusto literario que persigue la renovación del arte trágico promovido por Eurípides en la última etapa de su vida, ve este tipo de tragedia como articulada en un "anudamiento" y en un "desenlace"; este último comporta la salvación de los que están en peligro de sus vidas. Por lo tanto, es típico de la tragedia de intriga el "final feliz". El cambio de dirección con respecto a *Las troyanas* no podía en tal sentido ser más radical.

A la salvación contribuye generalmente otro elemento típico de la tragedia de intriga, el "reconocimiento" por lo que en un momento dado en escena, dos de los personajes descubren estar unidos por estrechos vínculos de parentesco.

Está clara, por lo tanto, la novedad de las tragedias de intriga (*Ifigenia en Táuride, Helena,* y en cierta medida, también *Electra, Orestes* y la *Ifigenia en Áulide*) con respecto a las tragedias pertenecientes a un período anterior del arte trágico de Eurípides. La novedad no se refiere solamente a la estructura dramática, es mucho más profunda.

Se suele hablar, en este sentido, del realismo de la postrera etapa de Eurípides. En efecto, en las últimas tragedias (y no solamente en aquellas de intrigas) muestra una tendencia particular a poner en escena personajes que parecen reflejar a las clases más humildes de la sociedad de su tiempo. Paradigmático al respecto es la parte inicial de *Electra*. La protagonista, hija del rey de Argos, aparece en escena míseramente vestida con un cántaro en la cabeza mientras va en busca de agua. Ya en el año 438 a. C. en el *Telefo*, Eurípides había presentado a un rey cubierto de harapos y por ésto fue caricaturizado por Aristófanes, pero ahora se llega mucho más allá. Electra, en efecto, convive con un pobre campesino trabajador de su tierra; y es significativo que dicho campesino sea presentado en una forma tal que suscita una simpatía incondicional en los espectadores. El principio de la *eugéneia*, o sea aquel según el cual para el juicio acerca de una persona es de suma importancia que ésta pertenezca a una familia ilustre, principio en el que insistía tanto Eurípides en *Los heráclidas*, e incluso también después aquí está dejado completamente de lado; aún siendo pobre y de cuna humilde, puede ser apreciado por su honestidad y su rectitud. (No hay que olvidar que el campesino de *Electra* pertenece a esa clase social que desde *Las suplicantes* en adelante, Eurípides consideraba como la única capaz de devolver el equilibrio político a Atenas; la causa política asoma también en la alabanza que Orestes hace del campesino en *Electra*). En *Helena*, Eurípides pone en escena a un personaje de condición social modesta; es una vieja portera que advierte a Menelao sobre los peligros que lo amenazan, demostrando una simpatía inmediata por el náufrago necesitado de ayuda. En *Ion*, la tragedia se abre, después del prólogo de Hermes, con el espectáculo de Ion, el criado de Apolo, que descubre el templo, vierte el agua lustral y aleja los pájaros; los espectadores saben ya por el prólogo, que este muchacho es el protagonista de la tragedia. Una función de gran relieve tiene en la misma tragedia el viejo criado de Creusa, con el cual la mujer decide la matanza de Ion. El viejo se encamina para poner en acto el plan después de declarar solemnemente que los criados no tienen más que el nombre del que pueden avergonzarse, pues cuando el siervo es una persona de bien, no es en absoluto peor que los hombres libres (esta afirmación es posterior a la profesión de fe con respecto a los dueños, de manera que, declarada la igualdad con los libres, presupone el absoluto respeto del dueño).

Todo esto implica naturalmente un decaimiento del nivel trágico. No es por casualidad, que justamente en estas últimas tragedias de Eurípides, en algunas escenas el tono parece estar más cerca de la comedia que de la tragedia; piensese en la escena de *Ion*, cuando justo, al salir del templo de Apolo, se acerca a Ion, que él considera su hijo, y el muchacho en cambio no quiere saber nada de él; o en la escena de Helena, donde el rey Teoclumeno quiere vengarse de la hermana y es obligado a no hacerlo por un criado; o por fin en la escena de *Orestes* donde el protagonista choca con Frigio, criado de Helena, y lo amenaza con la muerte provocando aterrorizadas reacciones por parte del miedoso Frigio, que de un momento a otro teme que Orestes lo golpee con su espada (las tres escenas están en tetrámetros trocaicos catalécticos con repartición de los parlamentos dentro de los versos).

Es indudable, por lo tanto, que en estas tragedias de intrigas a través de algunos personajes y en algunas escenas se representa un mundo que los espectadores no debían sentir muy lejano de su cotidiana manera de vivir. A pesar de ésto, los personajes y estas escenas no dan el tono a las tragedias de intrigas, vistas en su conjunto. El realismo de las tragedias de intrigas es algo más profundo. Se advierte en ellas un proceso general en que se minoriza lo "heroico" de los personajes. Fedra, Andrómaca, Polixena, Casandra, enfrentaban la muerte claramente conscientes que la situación no les dejaba otro camino. Los personajes de estas tragedias de intrigas en cambio, se mueven generalmente para salvar su propia vida; no son capaces de enfrentar la realidad, sino que buscan eludir las dificultades con subterfugios y estratagemas. En la primera parte de *Helena*, la protagonista, convencida que Menelao está muerto, declara que quiere quitarse la vida; pero al rato se deja convencer por el coro, de esperar, para interrogar antes a la sacerdotisa. Cuando, en *Orestes*, la asamblea de los argivos condena a muerte a Orestes y a la hermana, éste expresa el deseo de matarse de la manera más digna de Agamenón (tenemos a este propósito, un trozo "retórico"; el motivo de la *eugénesis* vuelve, pero sin convicción). Pero al poco tiempo Electra encuentra su consentimiento cuando piensa el plan a través del cual podrán quizá salvarse. Cuando en *Ion* es descubierto el plan organizado por Creusa y por el viejo criado, ella aparece en escena presa de la desesperación, pero acepta en seguida el consejo del coro de refugiarse al lado del altar, para tener alguna posibilidad de salvar su vida. En verdad, las situaciones que son imaginadas en estas tragedias són distintas de aquellas que Eurípides creó en *Hipólito* o en *Hécuba*. Pero sería inútil preguntarse si Andrómaca o Fedra se hubieran portado de una manera distinta, en la misma situación en la que se encuentran Creusa o Helena, en las tragedias de intrigas. Sería una operación arbitraria la de separar a la acción trágica de los personajes; la acción no preexiste a los personajes.

En realidad, los personajes de las tragedias de intrigas no son capaces de enfrentar la realidad, hasta el punto de comprometer su propia seguridad. El hecho es que la supervivencia física es generalmente el objetivo que estos personajes se proponen en sus acciones; esto implica un empobrecimiento "cultural" de la tragedia, en el sentido que ya no se tratan más los grandes problemas que embargaban a los personajes de las tragedias anteriores. Detrás de cada uno de ellos se advierte mucho menos el marco de la reflexión filosófica o del compromiso político. No es casual que en *Orestes* el mensajero que repite la discusión de Orestes a la asamblea de los argivos, presenta las cosas de ma-

1. Cabeza del caballo del frontón oriental del Partenón sobre la Acrópolis de Atenas. Londres, British Museum (R. Bencini).

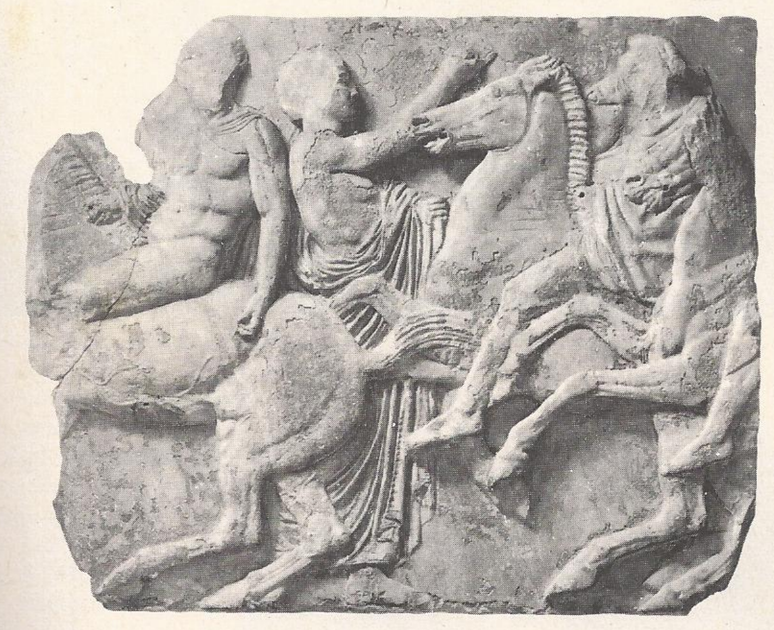
2. Fragmento del friso septentrional del Partenón. Atenas, Museo de la Acrópolis (Alinari).

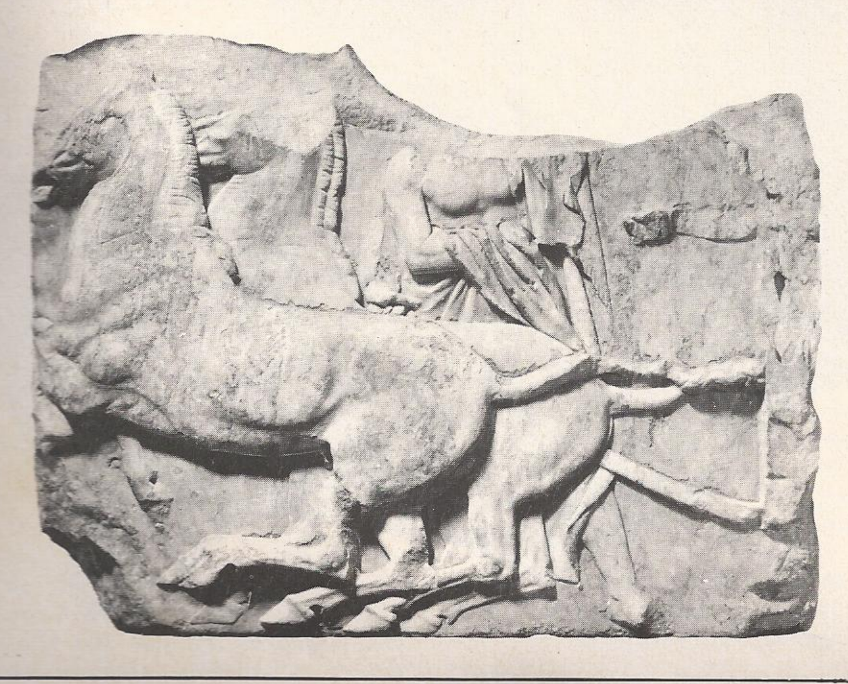
En la página siguiente:

1. Tres fragmentos del friso septentrional del Partenón (Alinari).









nera tal que sus palabras traslucen una absoluta desconfianza sobre la capacidad de juicio de las asambleas populares y acerca de la actividad política en general. No es por casualidad que el mensajero proviene de la clase de los campesinos que cultivan la tierra que les pertenece, en los que Eurípides creía ver la salvación de Atenas de la corrupción política (en su discurso, el mensajero tiene la oportunidad de aclarar —aprobándolo él mismo— que los campesinos que cultivan su propio campo, raras veces participan en las asambleas). En *Ion*, cuando Juto propone al joven que vaya a Atenas, el joven criado de Apolo justifica su rechazo considerando que la verdadera sabiduría consiste en abstenerse de la participación en la vida política. Una actitud parecida, pero acompañada por una exaltación de la validez de la actividad poética y musical, expresa el joven Anfione en el *Antiope*, una típica tragedia de intrigas, con reconocimiento que puede ser reconstruida parcialmente a través de algunos fragmentos. Los personajes de las tragedias de intrigas en efecto, no se sienten parte ya de una *polis*, de una comunidad, a la que están ligados por ciertos deberes. El hombre está solo frente a su destino. El único "valor" que se salva es el de la familia y de la amistad. Con topes muy acertados, Eurípides describe en la *Ifigenia en Táuride* el encuentro entre los dos hermanos, cuando todavía no se han reconocido, y a pesar de ésto, se establece una corriente de simpatía entre ellos. La escena del reconocimiento en *Helena*, entre Menelao y Helena, es una de las cosas más finas que Eurípides haya escrito en los últimos años, con Helena que, excitada, desahoga su dicha y se expresa en versos líricos donde prevalecen los nobles docmios y Menelao en cambio, que se informa acerca de las vicisitudes de su mujer en tono humilde y con trimetros yámbicos; finalmente la mujer encuentra el momento para decir a su marido que durante todos esos años le permaneció fiel. *Ion*, se concentra en un problema de ámbito familiar, con Juto y Creusa que, preocupados por no tener hijos, van a pedir una respuesta al dios de Delfos; al estallar los celos de Creusa, cuando ella sabe que Juto ha encontrado un hijo que no tuvo de ella, corresponde la conmovedora simpatía que ella, al comienzo de la tragedia, demuestra por el niño en el cual todavía no reconoció a su hijo. En *Orestes*, Eurípides escribió las cosas más felices, cuando representó el afecto de Electra, que cuida al hermano enfermo; la emoción no decae en sentimentalismo y ella se preocupa de demostrar al hermano que las atenciones que le prodiga, son necesarias y que es interés de ella curarlo y evitar encontrarse algún día sin su apoyo. (Pero no siempre se verifica un autocontrol tal del sentimiento; otras veces el viejo Eurípides no consigue

evitar rasgos que rozan con el sentimentalismo (piénsese, por ejemplo, la descripción de la muerte de Polinices en *Las fenicias* y al encuentro entre Agamenón e Ifigenia en la *Ifigenia en Áulide*).

Pero al lado del afecto fraternal se da en *Orestes* un realce esencial a la amistad; la devoción que Pilades demuestra por el amigo es intencionalmente contrapuesta a la prueba realizada por el tío de Orestes, Menelao, al que en vano él había pedido ayuda; Orestes mismo teoriza en un punto de la tragedia sobre el enorme valor que la amistad tiene para los hombres. Ya en *Ifigenia en Táuride* habíamos presenciado un "noble" episodio, en el que Orestes había logrado imponerse para que fuera el amigo Pílades quien se salvara, llevando a Argos la carta de Ifigenia.

Dado que estas tragedias de intrigas se mueven en un ámbito más limitado, donde la preocupación por la propia supervivencia es constante, ofrecen una unidad de tono que faltaba a muchas de las tragedias anteriores. Justamente el mundo poético está más circunscripto, se evitan mejor aquellas disonancias que surgían de concertar los diversos motivos y las distintas actitudes frente a la realidad. Desde este punto de vista, Eurípides logra realizar en los últimos años de su vida (pero no siempre: *Las fenicias*, que no es una tragedia de intrigas, está en cambio caracterizada por un entrelazamiento de episodios que traban el desarrollo de la acción, si bien es dable señalar que la parte final es apócrifa, como se demostró) un equilibrio formal, que por lo que podemos juzgar por las tragedias que quedaron, antes no había logrado conseguir.

Pero se trataba de un equilibrio por el que pagaba un precio muy alto. Desde el momento en que el centro de la tragedia es desplazado a los hechos, los personajes no tienen mucho que decir. Por cierto, ellos hacen todavía largos parlamentos (pero es significativo el desarrollo grande de la esticomitia) y se tienen todavía según los viejos módulos formales, contrastes de discursos entre dos personajes. Pero ahora el discurso tiende a esquematizarse, en el sentido que tiende a articularse en varias secciones, en cada una de las cuales es "tratado" un argumento. Se habló justamente, a este respecto, de un endurecimiento de la forma en Eurípides, en la última parte de su vida. En cambio, en las partes líricas es continuado y desarrollado el "nuevo estilo" del que ya en *Las troyanas* se habían tenido pruebas; un estilo rico, donde el léxico y la sintaxis están en función de hermosos cuadros, de evocaciones magníficas, donde el efecto patético o la efectiva participación del coro o del actor son muy limitadas.

Queda sin embargo aún para recordar otro elemento característico de estas tragedias de intrigas, el *deus ex maquina*, vale decir la divinidad que, apareciendo al final de la tragedia, levantada con respecto al plano de la escena, concluía generalmente la acción de estas tragedias y predecía los acontecimientos que se verificarán en el futuro. En *Helena* la intervención de los Dióscuros, se produce cuando la estratagema de Helena y Menelao ha llegado a su término y los Dióscuros se limitan a impedir que Teoclumeno se vengue de la hermana. Pero en *Ion*, la aparición de Atena sirve para eliminar una dificultad que todavía quedaba: la duda de Ion acerca de si Apolo era efectivamente su padre; en *Ifigenia en Táuride*, cuando Atena aparece, Electra y Orestes todavía no se han alejado mucho de la orilla y están por ser retomados. En *Orestes* finalmente, Apolo aparece cuando Menelao llama a los argivos para que intervengan contra Orestes, Electra y Pílades y la intervención del dios es necesaria para su salvación.

Desarrollándose así los acontecimientos, no se puede considerar la introducción del *deus ex maquina* simplemente como un homenaje que el poeta hacía a la tradición en el sentido que a través del discurso, pronunciado por el dios al final, la acción se volvía a unir a los datos tradicionales del mito. Hay también algo de esto; pero una interpretación de este tipo no explica suficientemente el hecho que más de una vez la intervención del dios es esencial para que la salvación que el protagonista trata de conseguir a través de la intriga por fin se pueda realizar. El problema es más complejo. En realidad, las tragedias de intrigas son dominadas por la *Tykhe*, en el sentido de la más absoluta imprevisibilidad de las vicisitudes humanas, por lo que resulta frecuente que los personajes se encuentren frente a situaciones inesperadas. Muchas veces en estas tragedias se exalta el poder de la *Tykhe*. Seguramente, el reconocimiento de esta especie de nueva divinidad, era una consecuencia directa de la crisis de la teodicea tradicional; si es imposible reconocer en las vicisitudes humanas la realización de una justicia divina, una fácil aunque no necesaria consecuencia es que ellas sean manejadas por el azar, de una manera del todo imprevisible. Pero no es sobre este aspecto de la cuestión que se insiste en estas tragedias de la *Tykhe*. Justamente porque las vicisitudes humanas cambian de una manera imprevisible, el hombre aparece incapaz de dominar un juego que se hace fuera y sobre él. La imprevisibilidad de los acontecimientos, es presentada en las tragedias de intrigas de manera que se marca el límite de la acción humana y la insuficiencia del hombre frente al desarrollo de los sucesos en los que él se encuentra implicado. Es esta la raíz de la introducción del *deus ex maquina*; el hombre busca su propia salvación, pero al final debe reconocer que es incapaz de conseguirla. No es al azar que en estas últimas tragedias se asiste a un proceso en el cual el personaje, incapaz de controlar la situación, es dominado por la incertidumbre y pasa de una decisión a la otra; piénsese en la actitud de Ion hacia el final de la tragedia y en los cambios de parecer de Agamenón y de Menelao en *Ifigenia en Áulide*. Se trata de un proceso que se verifica solamente de una manera embrional, pero se nota como la *Tykhe* tiende a poner en crisis el instrumento mismo de la acción trágica.

El desemboque de esta situación puede ser simbolizado por el verso de *Helena* cantado un rato antes de la puesta en acción de la intriga; el considerar que las vicisitudes humanas son imprevisibles y cambian de una manera absolutamente no controlable, lleva el coro a la conclusión que no hay nada claro en ellas y que "es verdadera la palabra de los dioses". Esto es todavía más significativo, puesto que la estrofa se abre con la afirmación acerca de la imposibilidad de investigar en un plano filosófico sobre lo que es o no es la divinidad. En otras palabras, en estas tragedias se tiene la impresión que Eurípides emprende la retirada sobre una posición, en cuyo ámbito se pone en evidencia el límite del hombre frente a las cosas, en el mismo momento en el que el personaje trágico es despojado generalmente de una dimensión filosófico-política. (Esto constituye el nexo profundo entre la actitud elegíaca de *Las troyanas* y las tragedias de intrigas). Seguramente, como se ve en *Las fenicias*, Eurípides no aceptó el golpe de estado del año 411 a. C.; pero es significativo que en *Orestes*, tome una vez más decididamente posición contra los demagogos y deje entrever nuevamente la imagen de Atenas salvada por los campesinos. Una actitud semejante, por la que el punto central de la vida de la comunidad, coincide con la clase más tradicional de Atenas, debe haber contribuido también al proceso, por el cual en las últimas tragedias, Eurípides trata de recuperar algunos elementos de la cultura religiosa tradicional.

El modo como este proceso se desarrolla, merece ser analizado. El *deus ex maquina* habla en efecto, en nombre de una necesidad, que es presentada como superior a los dioses mismos y que corresponde puntualmente a lo que, según el poeta, es justo que pase. El dios que aparece al final de la tragedia, es la expresión de un deber ser, que provoca o ratifica el "fin dichoso"; a través del *deus ex maquina* se expresa por lo tanto una concepción de la divinidad, en cuanto a instrumento de justicia, que es depurada por aquellos datos tradicionales del mito y de la *pietas* religiosa ática, contra los cuales Eurípides había polemizado.

Pero, todo esto era más signo de una crisis que del encuentro de un equilibrio cultural. Entre el análisis crítico que, en un plano consecuentemente racionalista,

Crisias y Prodico hacían de los hechos religiosos, y la *pietas* de Sófocles, una posición intermedia podía parecer veleidosa y ambigua. Eurípides no convencía a grupos culturalmente más evolucionados y no podía por otra parte, encontrar adhesión en la clase de los campesinos, a la que con mayor insistencia miraba en estas últimas tragedias.

Una impresión de ambigüedad da la actitud que Eurípides tiene en *Ion* frente al dios de Delfos. En esta tragedia (escrita después del desastre de Sicilia: los repetidos llamados de alarma por una dominación extranjera a Atenas lo demuestran, y las estadísticas métricas lo confirman) Eurípides toma como punto de partida una leyenda según la cual, Apolo se había unido a una mujer mortal, y había tenido un hijo. Se trata por lo tanto de un hecho que pone al dios bajo una pésima luz. Pero es constante durante toda la tragedia, la intención de presentar las cosas de manera que resalte el sentido de justicia y la benevolencia de Apolo hacia los hombres. El atentado contra Ion es evitado en su templo (mientras en *Andrómaca* Neoptólemo era asesinado en el templo de Apolo, no sin la complicidad del clero de Delfos) y el oráculo falso que Apolo da a Juto complica al principio las cosas, pero al final se resuelve en la forma mejor para Ion y Creusa; y Atena explica al final que fue Apolo quien, al disponer las cosas de manera tal hizo que Ion y Creusa se salvaran. Sobre todo la tragedia concluye con la afirmación de Atena, que la justicia de los dioses es lenta, sí, pero al final encuentra el camino para desarrollarse; y el coro está de acuerdo con la diosa. Si se piensa en las críticas violentísimas que todavía en *Electra* se hacían al dios de Delfos, no se puede negar que en poco tiempo Eurípides modificó su actitud hacia Apolo; y esto está confirmado en *Orestes* —refererente al mismo enredo mítico trazado en *Electra*— donde, a pesar de algunas débiles críticas iniciales contra Apolo, al final concluye con el reconocimiento de la verdad de sus profecías.

Por otra parte, sin embargo, es cierto que el pueblo ateniense no hubiera podido nunca reconocer en el Apolo de *Ion*, al dios que era el objeto de su culto. Aunque con buenos propósitos, en el *Ion* Apolo da una contestación falsa; particularmente en toda la tragedia, el dios es rebajado a un nivel demasiado humano para que se salve el sentido de su divinidad. En la parte inicial, Ion advierte a Creusa que es inútil pedir una respuesta al dios, ya que éste se avergüenza de lo que hizo, y al final de la tragedia la misma Atena informa a los espectadores que Apolo la mandó porque no tuvo el coraje de presentarse él mismo, temiendo el reproche. Una actitud racional se verifica repetidas veces durante el desarrollo de la trama, por ejemplo, cuando Ion previene a los dioses de no castigar sin razón a los mortales por sus iniquidades, pues ellos se comportan de una manera similar; o si no, cuando es cuestionado el derecho de asilo a los malhechores, en base a la consideración que los dioses deberían alejar de sí a quien se encuentra en una situación de impureza.

Por lo tanto se encuentra en el fondo de la tragedia, por lo que respecta al dios de Delfos y en general a los hechos religiosos, una actitud que en el momento en que se "recuperan" algunos elementos de la religiosidad tradicional, somete al mito y el hábito religioso a una severa crítica. Así como en *Las suplicantes*, Eurípides sugería en el plano político una posición intermedia, que sin embargo no correspondía a los hechos de la vida política ateniense, así en *Ion* —donde entre otras cosas, por lo que se refiere a la providencia de los dioses, se sigue un orden de ideas acogido ya en la tragedia del año 422 a.C.— Eurípides, por lo que se refiere a los hechos religiosos, se manifiesta en una posición "ecléctica" que justamente por esto, muestra una falta de relación concreta con la realidad cultural y social de la Atenas de su tiempo.

El último Eurípides entre la recuperación de la tradición y la crítica racionalista

Esta actitud es desarrollada y acabada en *Las bacantes*, una tragedia escrita, según parece, cuando Eurípides se encontraba ya en Macedonia y representada la última vez en el año 406 a.C. En esta tragedia también, e incluso todavía más que en *Ion*, es evidente la tentativa de recuperar ciertos aspectos de la religiosidad del pueblo griego. La cosa debía llegar a ser más fácil para Eurípides, ya que no se trataba más de Apolo, una divinidad muy comprometida en el plano político y sobre la cual pesaba una crítica despiadada, que él le había hecho en algunas tragedias anteriores.

En *Ion*, Eurípides había representado con inmediata y conmovedora serenidad la actitud del joven criado de Apolo, que hace la limpieza del templo, no se cuida de otra cosa y es feliz y despreocupado. En *Las bacantes* en cambio, representa la turbación de las bacantes que sienten la presencia del dios y se exhortan a celebrar los misterios del rito de Baco. El sentido de la presencia del dios es constante en toda la tragedia. Un criado anuncia a Penteo, el rey hostil a Dionisios, que las bacantes que él había hecho encarcelar se han liberado de una manera extraña; las cadenas se han desatado solas. Luego cuando el extranjero, a través del cual Dionisios habla y que esencialmente se identifica con el dios mismo, es llevado al palacio del rey, cuya fachada se ve en escena, los espectadores ven de repente las columnas del palacio sacudirse y un fuego encenderse sobre la tumba de Samele; al poco tiempo el extranjero que aparece tranquilamente en escena, cuenta cómo, milagrosamente, él se liberó, sin ninguna dificultad. A través del cuento del extranjero, los espectadores conocen luego las vicisitudes de la madre de Penteo, Agave, y cómo al simple contacto del tirso, ha brotado de la tierra, agua, vino, leche y miel. El extranjero-dios consigue luego convencer a Penteo, a quien quiere ir a ver personalmente, que se disfrace de mujer, y el rey de Tebas aparece en escena vestido de esa manera, vencido por alucinaciones y ya fuera del mundo real.

Tenemos, pues, uno tras otro, unos "milagros" y la representación de hechos que escapan de la realidad. No se puede creer que Eurípides se haya detenido para presentar, en un plano racionalista, lo absurdo de estos hechos. Agreguemos que Penteo, hostil a Dionisios, es representado con los rasgos de un tirano, por medio de un procedimiento que lo desacredita frente a los espectadores. Pero hay más. En la primera parte de la tragedia, en un diálogo entre Tiresias y Cadmo, el adivino declara que hay que aceptar las viejas tradiciones y no tiene sentido tratar de confutarlas con un análisis crítico. Al final de un verso que no tiene los rasgos característicos de un himno a Baco, el coro declara que está dispuesto a aceptar las costumbres y las opiniones de la gente ignorante. En este orden de ideas repetidas veces en la tragedia se siente la advertencia de que el hombre debe permanecer en su lugar y no ponerse en contra de la divinidad.

Todo esto no puede pasar por pura casualidad y surge evidente la intención del poeta por recuperar algunos aspectos —no por cierto al margen— de la religiosidad tradicional. A pesar de esto, no se percibe, por parte de Eurípides, una verdadera adhesión a los mitos y al espíritu de la religión del pueblo griego. La operación de recuperación se realiza a través de la intervención de su cultura y de su espíritu crítico.

Los dos viejos secuaces de Dionisios tienen una actitud distinta de lo que debe considerarse, al final del v siglo a. C., el comportamiento de los adeptos al culto de Baco. Hablando con Penteo, Cadmo lo invita a adherirse a su nuevo culto, al menos para que su familia sea honrada por Semele, madre de un dios. Tiresias, para explicar a Penteo la fuerza de su nueva religión, recurre a argumentos afines a aquellos usados por Pródico; así como Deméter es comparada a la tierra, así Dionisios es identificado con el vino, una sustancia tan beneficiosa para los mortales, a los que les da el sueño y el olvido de sus males y de sus penas cotidianas. La divinidad de Dionisios es demostrada a través de las cualidades restauradoras del vino

1. Vista de la Acrópolis con el Partenón y el Eresteión (Malvisi).



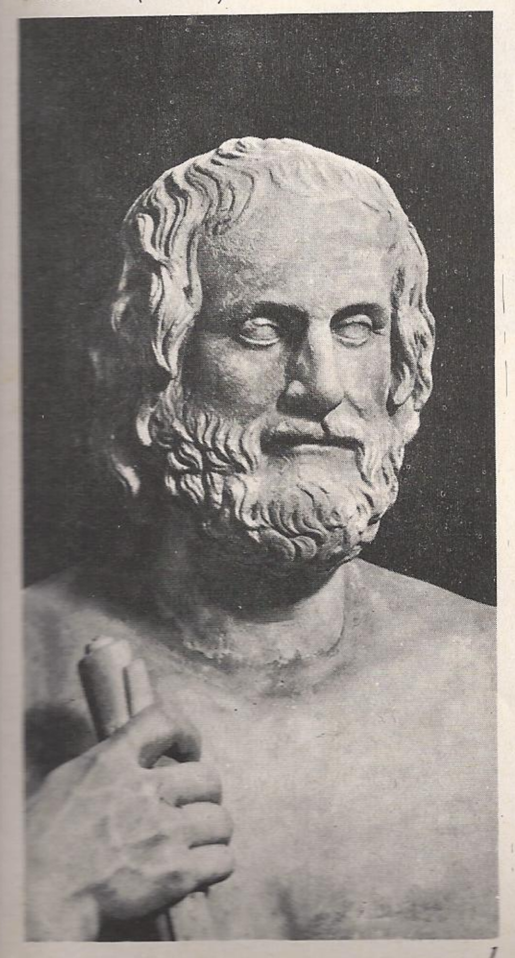
1

y la identificación, de tipo racionalista, entre Dionisios y el vino está dada de tal forma que se llega a afirmar que el vino, dios, es ofrecido en libación a los dioses (con un juego de palabras, donde alguien quiso incautamente ver preanunciado el dogma de la eucaristía cristiana). Por lo que se refiere al mito, un dato especialmente complejo: que Dionisios naciera del muslo de Zeus, es explicado por Tiresias con argumentos netamente racionalistas. Pero no se trata de la actitud de Tiresias. En el curso de la tragedia, otras veces —a través del coro o también a través de las palabras del mensajero— resalta este aspecto humano de la religión dionisíaca, como dispensadora, a través del vino, del descanso y del consuelo a los mortales desgraciados.

Pero hay más. Toda la última parte de la tragedia es la representación de la terrible desventura que se abatió sobre Tebas por obra de Dionisios. También en *Las bacantes*, en efecto, hay una intriga, la transformación de Penteo para que pueda él asistir a los ritos de Baco. Pero se trata de una intriga, que en vez de manifestarse útil, es fuente de desgracia y de muerte para quien se sirve de ella. Mediante el vuelco del esquema de la intriga, la tragedia se encamina a una conclusión, por medio de la visión de Agave, que lleva clavada en el tirso, la cabeza de su hijo, y luego de Cadmo, que llega con los restos del cuerpo de Penteo. Después de una serie de dramas que terminan bien, vuelven el luto y los lamentos fúnebres. La representación de la desgracia que se ha abatido sobre Agave y Cadmo, está hecha de manera de subrayar los aspectos más espeluznantes de ella. Ha sido justo el castigo del malvado —comenta el coro—, pero éste se manifiesta muy doloroso para Cadmo. Cadmo mismo, cuando ve el horrible espectáculo de Agave con la cabeza de Penteo, llora su muerte y la de su hija y afirma que el dios los ha castigado justamente, pero extralimitándose demasiado. Trasluce por lo tanto la crítica al comportamiento del dios; en la escena final, en un diálogo entre Agave y Dionisios, la mujer lo critica de la misma forma. El dios trata de justificar su actitud aduciendo el recuerdo de la ofensa recibida, pero ella contesta que no es propio de los dioses dejarse dominar por el resentimiento, como si fueran simples mortales. Como puede verse, se retoma aquí una vieja disertación que, a propósito del comportamiento de los dioses, Eurípides había escrito en *Andrómaca* y en otras tragedias. En otras palabras, no estamos ya en presencia de una conversión, sino de una crisis profunda del viejo Eurípides, por lo que el antiguo equilibrio no es sustituido por otro. No es por casualidad que el aspecto de la religión dionisíaca, sobre la cual él insiste con mayor convicción, es la acción restauradora del vino para los males de los hombres. Y el valor de símbolo de la actitud que Eurípides tenía frente a la realidad, cuando escribía *Las bacantes*, está dado por el verso cantado por el coro al rato de revelar Dionisios su plan de venganza. El coro se inicia con el augurio de celebrar los ritos de Baco, pero se trata apenas del comienzo. En seguida la mujer que guía al coro, a través de la visión de la danza en honor al dios, se compara a sí misma a una cervatilla, que logra cortar los lazos que le tendieron los cazadores. Corriendo llega a una planicie bañada por un río y puede gozar allí de la sombra de un bosque, donde los hombres no llegan. Algunas de estas imágenes son retomadas al final del verso, en el épodo, donde el coro declara que es feliz aquél que logra liberarse de la tempestad y alcanzar el puerto y es feliz el que supera las preocupaciones que lo angustian, porque continúa el coro— infinitas son las vicisitudes de los mortales y ellas tienen un resultado muy distinto, pero "yo considero feliz a aquél cuya vida es feliz día a día".

Quien se encuentra en un estado de ánimo semejante, no puede por cierto sentir la atracción de la religión dionisíaca. Su deseo de descanso y de quietud, es incompatible con sus ritos desenfrenados. El "mensaje" del poeta de *Las bacantes* (no por cierto en el sentido que él expresara una luz interior, sino en el sentido que él "veía" mejor que otros la realidad en la cual vivía) es el sentido de un ritmo cotidiano de la existencia, donde los cuidados y los problemas están lejos. Si se piensa en algunas de las filosofías del IV siglo a.C., se ve cómo él captó la tendencia real de su época, después de la crisis, de la cultura de Pericles; así como en un plano más puramente literario, dejaba con las últimas tragedias un "mensaje" que estaba destinado a ser aprovechado por los trágicos y cómicos del siglo siguiente.

1. Eurípides. Museos Vaticanos (Alinari).



1

Bibliografía

Ediciones completas de las tragedias:

Euripidis Fabulae, ed. G. Murray, vol. 1-III, Oxford, 1902-1913. *Euripides*, with an English Translation by A. S. Way, voll. 1-IV, London, Cambridge, Mass., 1912. *Euripide*, Societé d' édition "les Belles Lettres", París, 1925.
En español: Eurípides, *Obras completas*, 2ª ed. Bs. As. El Ateneo.
Se recomienda la lectura de Murray G., *Eurípides y su tiempo* (Breviario 7), Bs. As. F. C. E.

Hoy mismo haga el canje de sus fascículos sueltos de LOS HOMBRES de la historia por los tres primeros tomos encuadernados.

TOMO 1. **El mundo contemporáneo,** con las biografías de Churchill, Einstein, Lenin, Gandhi, Hitler, García Lorca, Stalin y Picasso.

TOMO 2. **El siglo XIX: Las revoluciones nacionales,** con las biografías de Lincoln, Darwin, Coubert, Dostoievski, Nietzsche y Wagner.

TOMO 3. **El siglo XIX: La revolución industrial,** con las biografías de Freud, Van Gogh, Tolstoi, León XIII, Bismark, Ford.

Como realizar el canje:

Usted debe entregar personalmente, y en las direcciones citadas, los siguientes fascículos de LOS HOMBRES de la historia:

Para el tomo 1: los fascículos números 2, 5, 6, 9, 11, 14, 18 y 23, en perfecto estado, y la suma de $ 600.-

Para el tomo 2: los fascículos números 8, 13, 15, 20, 22 y 27, en perfecto estado, y la suma de $ 600.-

Para el tomo 3: los fascículos números 1, 10, 21, 24, 30 y 36, en perfecto estado, y la suma de $ 600.-

¡En el mismo momento en que usted entregue los fascículos recibirá los magníficos tomos!

Atención: *los tomos están lujosamente encuadernados en tela plástica, con títulos sobreimpresos en oro y sobrecubierta a todo color. Llevan una cronología y un índice general.*

Si le falta algún fascículo, diríjase a su canillita; el tiene todos los números.

Todos los martes compre LOS HOMBRES de la historia y conserve los fascículos en perfecto estado.

Así podrá seguir canjeándolos y formar con los tomos encuadernados una valiosa Biblioteca de la Historia Universal a través de sus protagonistas.

Próximamente: *aparición del cuarto tomo.*

CANJE POR CORREO

Si usted desea efectuar el canje por CORREO, deberá enviar los fascículos a

CENTRO EDITOR DE AMERICA LATINA S.A.
RINCON 87 - CAPITAL FEDERAL

Agregue la suma de $ 600 por el tomo y $ 100 para gastos de envío, en cheque o giro postal a la orden del Centro Editor de América Latina S. A.

IMPORTANTE

Como los fascículos deben llegar en perfecto estado, tome todas las precauciones. Envuélvalos en cartón muy grueso, o entre maderas o en una caja resistente de cartón o madera. No forme rollos.

Cuando usted tenga los tomos en sus manos, comprobará que ésta es una oferta excepcional que el CENTRO EDITOR DE AMERICA LATINA brinda a sus lectores. El precio en plaza de cada tomo sería de, por lo menos, cuatro veces más.

Para realizar el canje personalmente, diríjase a:

CAPITAL:

Librería AZCUENAGA - Azcuénaga 830
Librería GONZALEZ - Nazca 2313
Librería JUAN CRISTOBAL - Galería Juramento - Cabildo y Juramento - Loc. 1 Subsuelo
Librería LETRA VIVA - Coronel Díaz 1837
Librería LEXICO - J. M. Moreno 53
LIBROS DIAZ - Mariano Acosta 11 y Rivadavia 11440 - Locales 46 y 47
Librería PELUFFO - Corrientes 4279
Librería SANTA FE - Santa Fe 2386 y Santa Fe 2928
Librería SEVILLA - Córdoba 5817
Librería TONINI - Rivadavia 7302 y Rivadavia 4634
VENDIAR - Hall Constitución

GRAN BUENOS AIRES:

Avellaneda
Librería EL PORVENIR - Av. Mitre 970

Hurlingham
MUNDO PLAST - Av. Vergara 3167

San Martín
Librería DANTE ALIGHIERI - San Martín 64 - Galería Plaza

INTERIOR:

BUENOS AIRES

Bahía Blanca
Librería LA FACULTAD - Moreno 95
Librería TOKI EDER - Brown 153
LA CASA DE LAS REVISTAS - Alsina 184

La Plata
Librería TARCO - Diagonal 77 Nº 468

Mar del Plata
Librería ERASMO - San Martín 3330
REVISLANDIA - Av. Luro 2364

Pergamino
PERGAMINO EDICIONES - Merced 664

CATAMARCA
MAURICIO DARGOLTZ - Rivadavia 626

CORDOBA

Coronel Moldes
CASA GARCIA - Belgrano 160

CORRIENTES
LIBRERIA DEL UNIVERSITARIO - 25 de Mayo, esquina Rioja

CHACO

Resistencia
CASA GARCIA - Carlos Pellegrini 41

ENTRE RIOS

Concepción del Uruguay
A. MARTINEZ PIÑON - 9 de Julio 785

Paraná
EL TEMPLO DEL LIBRO - Uruguay 208

MENDOZA
CENTRO INTERNACIONAL DEL LIBRO - Galería Tonsa - Local A-2

MISIONES

Posadas
Librería PELLEGRINI - Colón 280 - Locales 12 y 13

RIO NEGRO

Gral. Roca
QUIMHUE LIBROS - Tucumán 1216

SALTA
Librería SALTA - Buenos Aires 29

SAN JUAN
Librería SAN JOSE - Rivadavia 183 - Oeste

SANTA FE

Rafaela
Librería EL SABER - Sarmiento 138

Rosario
Librería AMERICA LATINA - Galería Melipal - Loc. 10 - Córdoba 137
Librería ARIES - Entre Ríos 687
Librería LA MEDICA - Córdoba 2901

Santa Fe
Librería COLMEGNA - San Martín 2546
LIBRETEX S. R. L. - San Martín 2151

SANTIAGO DEL ESTERO
Librería DIMENSION - Galería Tabycast - Loc. 19

TUCUMAN
NEW LIBROS - Maipú 150 - Local 13



Centro Editor de América Latina

LOS HOMBRES de la historia

Ya hay 3 tomos encuadernados para usted



Obténgalos hoy mismo canjeándolos por fascículos sueltos y aumente el valor de esta magnífica coleción

Ver detalle del canje al dorso